
当代文学思潮史论
DANGDAIWENXUESICHAOSHILUN
方维保 著
长江文艺出版社



鸣谢：安徽师范大学学术出版基金
安徽师范大学教材出版基金

DANGDAIWENXUESICHAOSHILUN

当代文学思潮史论

方维保 著

长江文艺出版社

(鄂)新登字 05 号
图书在版编目(CIP)数据
当代文学思潮史论/方维保 著
武汉:长江文艺出版社,2004.3

ISBN 7-5354-2738-3
Ⅰ.当…
Ⅱ.方…
Ⅲ.文艺思潮-中国-当代
Ⅳ.I209.7
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 010600 号

责任编辑:尹志勇　　责任校对:朱久山
封面设计:方隆昌　　责任印制:吴竹敏

出版:长江文艺出版社(电话:87679307　传真:87679300　邮编:430070)
(武汉市雄楚大街 268 号·湖北出版文化城主楼 B 座 10 楼)
发行:长江文艺出版社(电话:87679362　87679361)
http://www.cjlap.com
E-mail:cjlap@public.wh.hb.cn
印刷:湖北中光印刷厂

开本:850×1168 毫米　1/32　　印张:11.5　插页:2
版次:2004 年 3 月第 1 版　　2004 年 3 月第 1 次印刷
字数:250 千字

定价:18.00 元

导　论

一　当代文学思潮的学理内涵

文学思潮，是指一定的历史时间和空间中，以一定的社会经济结构、社会思潮和哲学思想、思潮为背景，在整个文学领域内（包括文学理论、文学创作、文学接受各个领域）所发生的带有整体性质的文学思想发展潮流。文学思潮是一种精神文化现象，具有多样性和动态性、美学和历史学、理论形态和非理论形态、总体性等方面的特征。当代文学思潮就是对中国当代所发生的文学思想整体发展和状况的描述。

当代文学思潮在学理上必然包含着以下的几个方面：

1．文学思潮不单是研究文学创作，因为它不是文学史——文学创作史的简单重复，而且也研究文学理论，但也不是文学批评史，它是要在理论与创作的结合点上，研究文学理论的倡导之下所形成的创作潮流，因此，它既是理论史又是创作史。

2．当代文学思潮，主要是描述在“当代”（1949—2001年）所发生的文学尤其是文学理论思想的潮流。对中国当代文学思潮

的研究，就是要研究在中国当代这一特定历史时段中，文学思潮发生的背景、思潮的大致概貌以及走向；研究文学思潮在当时整个的社会文化潮流中的地位和相互的影响。

3. 这里还需要对“当代”这一概念作出说明。“当代”是一个时间性概念，它是相对于“近代”和“现代”而言的。近代一般指称清末民初，它是中国从封建社会走向现代资本主义社会的过渡阶段；现代一般指称五四新文化运动到中华人民共和国建国；而当代是现代的延续，指称的是1949年之后的岁月。

但是现代和当代不仅是历史时间向度上的前沿后续，更主要的还是文化本质上存在着连续性。因为，中国二十世纪文学自“五四”发端以来一直汹涌澎湃，但就像它发端之时就与政治意识形态密切相关一样，它的发展也深受中国近现代政治发展历程的影响。辛亥革命的发生促生了新文学，带来多元化的意识形态，但却没有给中国社会带来统一，只不过中国文学在这动乱的社会中虽然受到了或多或少的干扰，但“国家不幸诗人幸，赋到沧桑句便工”，军阀割据所带来的生存空间的客观上的多元性，给中国现代知识分子倾吐自己的心声，给文学发展都带来了天赐良机。中国共产党人的近代革命最终结束了这场为时太久的混乱，而将中国历史带入了一个崭新的时代。但在这新的时代里，文学的发展却并不顺畅，而是走了一条曲折的道路。尽管如此，文学的创作和理论思潮发生着巨大的变化。中国当代，1949年以后的历史是中国现代史的延续，同样中国当代文学史也是中国文学现代史的延续。不但是时间向度上的前延后续，在思想本质上更有着巨大的钩连。就文学思潮的角度来说，中国现代文学史和当代文学史有着许多共同关心的问题，如人道主义问题、乡土文学问题、现代主义问题、文学的商业化的冲击问题、左翼文学等等问题。所以，在学理上打通现代和当代的界限是合理的，也是必要的。所以我支持“20世纪中国文学”这样的概念。本书

以1949—1999年发生的文学思潮，包括理论思潮和创作思潮为论述对象。但这主要是为了教学的需要，也是因为论者的研究的局限。但在论述中论者对所谓“当代”文学思潮的观照，也将从20世纪的宏观上来考察，梳理当代文艺思潮对于20世纪中国文学的贡献。

二　当代文艺思潮的总体特征

综观当代文艺思潮的发展，会发现其有着如下几个方面的特点：

1．由一元向多元的逐步开放性。

当代文学理论思潮的发展可以很明显地分为两个阶段。就像给二十世纪中国文学的分期要考虑到政治的影响一样，中国二十世纪后半叶（1949—1999）的发展因受特殊的政治环境的影响，也可以1989年为界限，分为前后两个时期。第一个时期，由于政治意识形态的单一化，特别是出现了政权权力对文学/文艺的直接的干涉，虽然曾经一度出现文学、文艺思潮的涌动，如十七年时期的革命现实主义文学的创作和新时期初期的伤痕反思和改革文学的潮流，但总体上是处于“社会主义现实主义”的控制之下；后一个时期，因为文化上的多元化倾向，和文学艺术的实际的多元化，使文学思潮呈现出多头齐放的格局。这一时期出现了多种社会思潮、哲学思潮和文学思潮，带有自由主义的特点。

2．鲜明的意识形态化倾向。

在当代文学的革命现实主义时期，文学与国家权力意识形态保持着高度的一致性。在十七年时期和“文革”时期，文学成为革命的话语形式，成为革命为传达其声音而设置的“传声筒”。

虽然，都是以“人民”的名义进行的，但是政治以至政策的干预使文学直接成为政治意识形态的附庸，和政治意识形态为实现其当下目的的工具。文学理论在提倡着这样的工具论，而文学创作也在实践着这样的工具论。新时期文学的意识形态化痕迹依然很重。中国现当代文化是泛政治化的，社会文化对政治意识形态的关注多于对文学本体的关注。伤痕文学、反思文学、大墙文学、改革文学、知青文学等都是现实政治生活的折射；而纪实文学和新写实小说则是社会意识形态中平民观念的体现；女性文学是性别意识形态的产物。文学是社会意识形态“表情”之一面，任何文学创作都不可能完全摒弃意识形态而存在。新时期文学虽然有着“文本主义”的强烈吁求，但意识形态仍然控制着作家的话语表达。再次，地域文学在新时期盛行。中国地域的广大和地理的分割保存了不同地域的文明，诸如黄土地文学、吴越文化派、岭南文化派、京派、湘派、海派、黑土地文学等都力图反映地方风俗民情和人性内涵，但这些地域风俗文学却正是地域文化相融合的产物。同时地域文学作为文化意识形态的一部分，它是中国传统的宗法制乡土地缘和血缘意识与现代全球背景下的第三世界文学的后殖民危机感交汇的宁馨儿。它与当下社会强烈的民族性意识相结合，又产生了寻根文学。

当代文艺思潮注意对于文本的建构是在 1980 年代后期，但有许多作家是将文本作为精神抗争或逃避的游戏场，包括朦胧诗派、新写实小说和新生代诗歌都试图通过文本建构来实现意识形态的目标。与这种文本游戏具有相似社会文化背景的，是创作的情感表现的“向内转”；至 1990 年代末，文学创作则在“向内转”之上走得更远，日趋沉湎于私人化生活的表现。

3．强烈的思想论争乃至于政治论战性。

正是中国文坛的意识形态情结导致了新时期大量的有关文学的论争的发生。在新时期之初的关于暴露和歌颂的论争、关于朦

胧诗的论争、关于人性和人道主义的论争；最近几年这种论争更加激烈，以致被称为“酷评”，诸如王朔对鲁迅、对金庸的批评，余杰对余秋雨的批评，对高行健获得诺贝尔文学奖的批判，以及所谓的《十作家批判书》《十诗人批判书》，等等。多种意识形态，特别是道德意识形态对文学批评仍然有着巨大的影响。在革命现实主义时期，论争的标准经常是“政治的”，所谓“政治标准第一，艺术标准第二”；在 1980 年代后期，论争中虽然开始注重文学的，即审美的价值，但是在最激烈的场合道德标准仍然大行其道。这种道德的标准实际是政治价值的变种。因此，无论是在革命现实主义时期还是在多元时期，这些论争中充满了政治性的话语，充满了带有暴力倾向的语词。

4．思潮化倾向。

潮流化也是五四以来新文学的重要特征之一。推动着文学的新变和“现代化”进程的人们，通常会采取组织“运动”，掀起潮流的方法，来提出其主张、纲领，并加速其实现。批评家也善于归纳作家写作的某些类同点，给予突出和命名，而反过来也会使作家有意无意间产生对潮流的趋近或依附的心理。这一倾向，在创作上，表现为一定阶段的作品在取材、主题、方法等的趋近和相类。现代史上出现了诸如乡土小说、新月派诗歌、现代派诗歌、七月诗派、山药蛋派等等。当代文学的 1949—1989 期间延续这样的传统，虽然这一时期是革命现实主义的话语霸权期，但是不同时期的政治任务和政治策略的变化，以及文学对于政治的强烈的依附性，使文学出现了随着政治策略变化而变化的主题和创作方法的变迁。这样的“与时俱进”是如此之显著，以至于王春容在《20 世纪两岸文学史（下）》中就简单地将这一时期的文学创作作思潮性概括，如革命历史文学、一化三改文学等等，就很好地将这一时期的文学创作囊括无遗。1980 年代文学继续了当代文学的思潮化倾向。如我们可以将这一时期的文学描述为朦

胧诗潮、伤痕文学、反思文学、改革文学、寻根文学、写实小说、女性文学、70年代作家群等等。这样的描述虽然说有些粗疏，但也大体不差。具有讽刺意味的是，作为对于“社会性”和“类同化”的反驳的1980年代后期的私人化的写作本身也在延续着“潮流”的语境。①

除此之外，当代文学从宏观上看虽然在理论和创作方面出现了大量的思潮，出现了大量的创作和研究理论，但是这一时期的文学思潮中的研究主要还是以文艺欣赏和文艺评论为主要形式，具有研究的经验性和适用性。当代缺少真正的系统深刻的思想建树和思想家。

三 当代文学思潮研究的方法

对当代文学思潮的研究，要注意一些基本的学术规范。

首先，动态性原则。所谓动态性，就是在发展和变化之中来研究当代文艺思潮的沿革，要把握当代文学思潮变动不居的个性。当代文学思潮在当代的变化非常巨大，尤其是进入1990年代之后，这样的变化往往给人目不暇接的感觉。面对着这样的变化，研究者必须适应变化，与时俱进，用历史沿革的眼光来考察当代文艺的演变。

其次，整体性原则。所谓的总体性，包含两个方面，一是要以文学发展为参照系，围绕着文学发展来研究和理清当代文学思潮的发展脉络，要研究处于文化嬗变中的文学思潮，它既包括对社会思潮、哲学思潮和背景的研究，又包括对文学内部的文学理论、文学批评、文学创作和文学接受的研究；二是需要用历史家眼光，要对文学思潮发展的演变作宏观的把握和微观的分析，既

把握其宏观的走势和流向，又把握其微观的丰富性。假如用总体性的原则看待当代文学思潮，我们会发现，在这半个世纪中，当代文学思潮发展的轨迹非常明显，历史的走势也非常的明确，这就是从一元向多元发展的大势。

第三，历史的原则。用马克思主义的话来说，就是把历史放在当时的语境之下来考察，而不是单纯地用今人的价值观念和道德标准去苛责历史。例如对待“文革”文学和文艺，不能因为“文革”在“革命”话语中的被否定而简单地否定“文革”文学和文艺，而是真正如一个历史学家那样地去剖析这一时期文学和文艺发生的、历史的、甚至文化人类学的动因，去考察它的历史的负面的同时，也肯定它的历史或者文学的贡献。同样的，对待1990年代后出现的多种多样的文学思潮，也不是一味地肯定。论者将以历史的眼光对所发生的这一切进行“客观”的描述，同时加以适当的评价和学理性的阐述，力求做到客观、公正，但并不排除作者自己主观的评析。

第四，研究方法的多元化。当代文学思潮自身发展的多元化、复杂性、动态性，构成了文学思潮研究理论的多元性，方法的多样性和形态的丰富性。由于文学思潮体现出鲜明的时代性和多元性的特色，对文学思潮研究就不能是单一的视角，单一的方法，不同的视角、方法构成了当代文学思潮研究的丰富的学理内涵。1949年以后，注重用马克思主义的历史辩证法研究文学，发现的是社会政治、经济对文学的影响，注重用阶级分析的眼光去审视作家，分析作家的思想。而1978年后，文学观念进一步发展变化，认为文学不仅受政治、经济的影响，不仅是经济基础与上层建筑的关系问题，它是人类社会生活的一个部分，是一种文化现象，要读通它不能只用一种眼光，只靠单一的工具，因而出现了“文学发展的动因、逻辑、轨迹”、“文学演化的形态”、“中国文学的民族特质”、“文学与生活”、“文学现象”、“想象与

真实”、“人物性格的构成”等等多种视角，同时社会学、心理学、语言学、人类学、文化学、美学、宗教学，西方现代方法论中的系统论、原型批评、符号学研究、结构主义研究、文化批评研究等都成了文学研究的方法和工具，出现了方法的多元化。

笔者认为只有坚持了上面的几个方面的原则或者说研究的方法，才能对当代文学思潮有个系统的、公正的观照，尽管笔者不可能完全做到，但本著将尽力做到这一点。

注释：

①参见洪子诚《中国当代文学史》，252 页，北京大学出版社 2002 年版。

目录

下篇：多元化时期的文学思潮

上篇：一元化时代的文学思潮



第一章
革命现实主义的前发展时期（1919—1949）

第一节　革命现实主义的基本内涵

在中国当代文学思潮发展的第一个阶段里，革命现实主义无疑是这一时期惟一的文学思潮。革命现实主义在不同的历史阶段有不同称呼，“新写实主义”“革命现实主义”“社会主义现实主义”“革命现实主义和革命浪漫主义的结合”（简称“两结合”）和“三突出”等。笔者用“革命现实主义”这一概念既考虑到了“革命”这一概念的确定性，即它对左翼无产阶级革命的指称；又考虑到了“革命”这一概念所指的不确定性，因为在世界无产阶级革命的词典中，“革命”在不同的历史阶段具有不同的意义内涵。“革命现实主义”这一概念从语词的角度来说，它包含两个部分，前者是说明：革命现实主义一开始就与“革命”的意识形态——社会主义意识形态紧密关联，在建国后与历次政治运动，尤其是与当时的政治意识形态的走向紧密相关的；后者则在于说明它是一种与传统现实主义有关的创作方法。这两个语词的结合，或者说在“现实主义”这个语词之前加上“革命”的限制

词，说明了“革命现实主义”这一概念已经不单单是指称创作方法，而且已经是一种政治意识形态；或者说它既是一种创作方法，又是一种意识形态①。这样的阐释既可以从这一概念当初的发明者那里，而且也可以从它在中国的发展演变中得到映证。

革命现实主义的概念最初源于前苏联时期一个左倾文化派别——无产阶级文化派的主张。这个派别提出建立“无产阶级文化”的构想，认为在摧毁旧的国家建立新的国家的同时，也要摧毁旧的阶级的文化，才能建立无产阶级自己的新的文化。作为无产阶级文化派的继承人的岗位派在宣言中表示：“无产阶级文学首先必须彻底摆脱旧的影响，既在思想领域，也在形式领域。”②曾经留学苏联的臧原惟人在批判岗位派的主张的基础上提出了唯物辩证法创作方法。他认为作为现阶段新兴阶级的无产阶级以唯物辩证法的方法观察现实，它的写实主义区别于历史上任何新兴阶级的写实主义，“唯物辩证法是把这社会向怎样的方向前进，认识在这社会上什么是本质的，什么是偶然的这事教导我们。普罗列塔利亚写实主义依据这个方法，看出从这复杂无穷的社会现象中本质的东西，而从它必然地进行着的那个方向的观点来描写着它”。③

而“社会主义现实主义”，是苏联理论家伏隆斯基在批判岗位派的教条主义和割裂文化的历史源流中提出的。后在 1934 年第一次苏联作家代表大会通过的《苏联作家协会章程》中被法律化。这个章程提出：

社会主义的现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时，艺术描写的真实性和历史具体性必须与社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。④

但在这个口号正式提出之前，1932 年 5 月 20 日，当时的专门小组成员斯捷茨基和伏隆斯基到斯大林那里谈文学问题。伏隆

斯基提出：苏联艺术理论的基础应该是共产主义现实主义，并且作为口号：

斯大林思考了片刻，然后不慌不忙地、若有所思地说："共产主义现实主义…… 共产主义现实主义……也许还为时尚早……不过如果你同意的话，那么社会主义现实主义应该成为苏联艺术的口号。"根据他的理解，他作了这样的解释：应该写真实。真实对我们有利。不过真实不是轻而易举能够得到的。一位真正的作家看到一幢正在建设的大楼的时候应该善于通过脚手架将大楼看得一清二楚，即使大楼还没有竣工，他决不会到"后院"去东翻西找。⑤

社会主义现实主义的诞生过程和斯大林对"写真实"的理解，再清楚不过地揭示了这一方法所隐含的政治意图。它的内涵具有决定意义的是修饰"现实主义"的"社会主义"，正是这个非文学的概念决定了它的性质。"艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来"，是这一方法的关键，它所隐含的指向和期待，也是与这一方法密切相关的思想化、典型化、乐观主义等处理方式最有力的依据。"透过脚手架将大楼看得一清二楚"，而不是到"后院"去"东翻西找"，形象地暗示了这一方法的实质性内容和要求。

"两结合"创作方法最早是毛泽东在 1938 年提出的。他在给延安鲁迅艺术学院的题词中曾将现实主义与浪漫主义相提并论——"抗日的现实主义，革命的浪漫主义"。1958 年，"两结合"的提法正式提出。这年 3 月，毛泽东在一个党内的会议上提议收集民歌的同时，倡导革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法。周扬在 1958 年《红旗》杂志创刊号上发表《新民歌开拓了诗歌的新道路》，对"两结合"进行了具体阐释：

毛泽东同志倡导我们的文学应当是革命的现实主义和革命的

浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向。

“两结合”在理论内涵上与社会主义现实主义是一脉相承的。日丹诺夫说：“社会主义现实主义是苏联文学创作和文学批评的基本方法，这是以下面一点为前提的：革命的浪漫主义应当作为一个组成部分列入文学创造里去，因为我们党的全部生活、工人阶级的全部生活及斗争，就在于把最严肃的、最冷静的实际工作跟最伟大的英雄气概和雄伟远景结合起来。”⑥如果用高尔基的话说，社会主义现实主义必须在“过去的现实”、“现在的现实”之外写出“未来的现实”，“如果没有它我们就不会理解社会主义现实主义方法是什么”。⑦茅盾明确地说：“社会主义现实主义包含着革命的浪漫主义。”“社会主义现实主义创作方法体现着理想与现实的结合，也体现着革命浪漫主义和现实主义的结合。”⑧周恩来曾说：“我们的理想主义，应该是现实主义的理想主义；我们的现实主义，是理想主义的现实主义。革命的现实主义和革命的理想主义结合起来，就是社会主义现实主义。”⑨

“两结合”创作方法是在苏联与中国交恶的背景下中方为争夺理论正统而提出的，但是，无论是“社会主义现实主义”还是“两结合”在内涵上是没有什么本质区别的。在出版于1980年代初期的以群的《文学的基本原理》一书，又将革命现实主义单列一章，以说明革命的现实主义是对社会主义现实主义的发展，但是从前述的各个左翼理论家的论述中可以看到，社会主义现实主义就是革命的现实主义，而革命现实主义就包含着革命的浪漫主义，因此这三个概念是没有什么区别的。不同的提法，只是与时代中民族的、政治意识形态的变化有关。

第二节　革命现实主义的发端：左联时期

当代文学的发展不是无源之水和无本之木。不管它的后来是值得肯定或值得否定（姑且这么说）的，它都是有着自己的传统的。同样，革命现实主义的传统或者说思想意识形态基础在五四的新文化运动。

在五四的新文化中，马克思主义、无政府主义等一些左翼倾向的哲学和文化思潮得以传播，中国也在这样的思潮的启发之下而发生革命，“劳工神圣”思想得以确立，特别是与中国传统的小农经济相搀和的左翼思想的社会文化思潮的产生，使知识分子意识在文学和文化中逐渐形成了知识分子的自卑意识。除了鲁迅和老舍等优秀的作家进行坚定的国民性批判外，开始出现“平民主义”的对农民意识的弘扬倾向。周作人的《平民文学》和李大钊的《布尔什维主义的胜利》都可看作早期的革命现实主义的文学思潮的发端之作。

进入1920年代末期，中国文学运动开始由五四时代的“文学革命”转向“革命文学”，在这样的背景下，以蒋光慈、成仿吾等左翼作家为主体的创造社和太阳社的作家和理论家开始着手批判传统（五四）写实主义，而提倡类似于苏联“唯物辩证法创作法”的“新写实主义”。

当苏联唯物辩证法创作方法受到否定之后，在苏联作家协会（后期拉普）的影响下，左翼批评家周扬第一次提出了“社会主义现实主义”的概念。周扬于1933年11月《现代》第4卷第11期上发表了《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》一文。这对于社会

主义现实主义在中国的成形具有标志性意义。当时周扬任左联党团书记，不仅代表着中国共产党在组织上的领导，此文也表现出试图为左翼文学运动建立起理论话语权威的目的。周扬和苏联文艺理论家一样，是结合着经典的马克思主义文艺理论和无产阶级文学的最大权威高尔基的创作和论述来阐发认识苏联的社会主义的现实主义理论的。此文所涉及的文艺的特殊性问题，文学的真实性问题，创作典型的人物和典型的环境问题，大众性问题，社会主义的现实主义和革命的浪漫主义的关系问题，基本上包容了社会主义的现实主义理论的基本范畴，也基本上阐明了它的基本观点。从此社会主义的现实主义理论就成为中国左翼文学的一个基本创作方法，成为左翼文学运动发展的一个带有方向性的指导性原则和标准。⑩

在左联成立前后爆发了一系列的有关无产阶级革命文学的论战：鲁迅与创造社、太阳社的论战以及“无产阶级革命文学”观念的提出，标志着革命现实主义文学观念的正式出现；鲁迅和左翼与新月派（陈源）、第三种人（胡秋原）和自由人（苏汶）的论战，对革命现实主义的观念进行了检验。在这些论战中，涉及到了后来被反复提起的诸如人性与阶级性的关系、文学性与政治性之间的关系等问题。在这些论战中，确立了革命现实主义的基本内涵，那就是主张意识形态对创作方法的直接介人，使文学成为意识形态的工具。文学是具有阶级性的，文学的主要功能在于宣传，也就是说在于革命的功能。这样的内涵使革命现实主义，一方面采取现实的态度，那就是对于当时的文化和社会环境采取批判的态度；另一方面对于社会主义采取理想主义的态度，对于可能的无产阶级社会采取褒扬的态度。

上述论争虽然充斥了话语暴力，但是社会主义现实主义却无法形成话语霸权，也没有形成直接的有形的话语权力。真正能够实现话语权力化的是左联这一组织。左翼作家联盟的成立是使这

一纯粹意识形态的观念得以组织化和机构化，使革命现实主义开始与权力意识形态形成媾和。而在左联的解散，和解散时所爆发的以鲁迅、胡风等为一方与周扬等为另一方的“两个口号”的论战，则对革命现实主义的权力（政治的和理论的）进行了检验。

左联时期出现了真正的无产阶级革命文学的创作。革命的现实主义的意识在五四时期并不明显，而且往往表现为善良的人道主义倾向。但当1930年代到来之时，左翼思潮的风起云涌，使农民意识开始大规模地占领文坛。左联是这种意识的忠心执行者。但这时候的红色罗曼司的革命+恋爱，仍然充满了知识分子的革命幻想（即当时所谓的“革命幼稚病”）。蒋光慈、阿英、田汉、郭沫若等人都创作了大量的这样的作品。但必须注意的是，这样的革命罗曼司已经开始受到大规模的批判或者是匡正。1932年华汉（阳翰笙）的《地泉》三部曲出版，瞿秋白等左翼批评家借给该书作序的机会对“革命的罗曼蒂克”进行了细致的清理。⑪但是国民党统治区的社会现实使知识分子特别是革命的知识分子虽然受到来自本阵营的批判有时甚至是很激烈和无情的围攻，但是他们的创作仍然是自由的。所以革命的罗曼司只要有市场的需求，其创作就会绵衍不绝。这样的情况一直延续到1940年代的重庆国统区。但，在左联的后期，以蒋光慈的《田野的风》、叶紫的《电网外》和《丰收》为代表的左翼作家的创作中，斗争的工农形象的出现标志着左翼革命现实主义创作正逐步成型。在与延安时期和1949年后的十七年时期的革命现实主义创作的对比中，我们会发现蒋光慈和叶紫的创作由于作家的在野地位，使得这些作品虽然也给革命指出了一个光明的方向，但是它们对现实的表现具有着强烈的现实主义的批判精神。这是与后来的革命现实主义创作最大的区别。

第三节　革命现实主义的确立：延安时期

但延安时期却发生了巨大的变化。当左翼革命家聚集到延安以后，在左联时期就已经形成的社会观念与文学/文化观念在这里被借助于政权的力量加以强行推广。这表现为“延安文艺座谈会”的召开和毛泽东《讲话》的发表。

延安时期之初，大批的知识分子从国民党统治区到达延安，他们相应地把在国统区形成的文艺的自由思想带到了延安这片他们向往中的“圣地”。但圣地的现实与他们在大脑中所建构的乌托邦有着差别，于是在他们到来之初就出现了失落感与失望感。但他们还是对于这个“圣地”怀着感情上的虔诚，希望通过“批评”与“暴露”而使之健康和强大，以更切近自己的理想。于是延安出现了“暴露文学”，王实味的《政治家·艺术家》、《野百合花》以及丁玲的《在医院中》、《我们的时代还需要杂文》、《三八节有感》都是当时的代表性作品。在这些作品中，他们从自己的角度对延安存在的所谓的“妇女歧视”“等级观念”“冷漠”等现象进行了披露，并表达了自己的不满；更主要的是在《政治家·艺术家》中王实味对在延安已经确立的政治家和艺术家的既存关系提出了挑战。总之，知识分子意识在这些作品中得到了最初的，也是最好的呈现。

但是延安是个无论在政治上还是在意识形态上都是整齐划一的地区。这是那些一厢情愿的知识分子所没有充分给予理解的。当他们正在提倡“暴露文学”的时候，革命的政权也正在酝酿着通过政权的力量对文学话语进行整合，以实现和保持原已存在的意识形态的纯洁性。“延安文艺座谈会”和随后的“王实味事件”

终于将这样整合企图付诸了实施。这样整合的基本的方法，一是通过政权的形式“杀鸡给猴子看”；同时也可以使那部分走出常规的知识分子从此在历史中消失，永绝了后患。一是通过怀柔的方法，使之回到既定的规范之中。而具体到文学，则是制定了具体的明确的文学/文艺的规范，将政治权力与文学和文艺的创作形成更为紧密的关系，在政治权力与文学之间建立直达的通道，避免了因为文艺的艺术要求或者说形象要求而形成的不确定性，以防止它可能脱离政治的视线，而对权力造成伤害。

毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》就是这样的标准性和经典性的文本。

毛泽东继承发扬了列宁在《党的组织和党的文学》中所阐述的“党的文学”原则，对文学/文艺的党性原则做出了最具有影响力的强调，他在《讲话》中，不仅提出了文艺服从于政治，而且具体到服从于党在一定革命时期内所规定的革命任务，要求党员、文艺工作者要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场。这样，文艺和政治的抽象关系就被落实到具体的党的实际政策上来，更具有可操作性，也更简单化、狭隘化。正如邵荃麟在《论文艺创作与政策和任务相结合》中所认为的：“政治具体表现就是政策”。⑫而其它的方面，比如作家应该表现什么题材？表现什么人物？作家应该具有什么样的立场和世界观？怎样获得这些世界观？等等这些方面的问题自然都围绕着党性这一原则来区别，按照政策这一原则来实施。这样就实现了对于作家创作独立权的“回收”，从而实现了权力的集中化。

《讲话》假如在五四的文化语境中，它是可以作为一家之说，成为整个五四话语的一部分。但是由于他的写作者的特殊的政治地位，从而形成了一种“权力的阐释”。1944 年周扬编辑的《马克思主义与文艺》就是以《讲话》精神为“指导线索”，汇聚了马克思、恩格斯、普列汉诺夫、列宁、斯大林、高尔基、鲁迅、

毛泽东等人有关文艺的论述文章的片断和语录，其目的用周扬的话来说，就是“从本书当中，我们可以看到毛泽东同志的这个讲话一方面很好地说明了马克思、恩格斯、列宁等人的文艺思想，另一方面，他们的文艺思想又恰好证实了毛泽东同志文艺理论的正确”。把毛泽东文艺理论放到了马克思主义的集大成者的地位上，使《讲话》不仅成为马克思主义传入中国的过程中而形成的权威性话语的一次大汇聚，“更重要的是用马克思主义的权威性来树立毛泽东文艺思想的正确性和权威性”。⑬

毛泽东以权力阐释五四新文化运动，并将文艺与革命的需要相结合，具体规范了文艺所要表达的内容，作家应该具有的素质，作家和知识分子应该有的地位。到《讲话》，革命现实主义第一次真正实现了权力的话语化和话语的权力化。革命权力真正实现了对革命现实主义的权力化整合，使其不但作为一种文学的创作方法，而且作为一项文艺乃至文学的管理政策。革命现实主义也真正具有了确定的内涵，具有神圣的经典的不可冒犯性。虽然这一时期出现了周扬和何其芳等理论家，但周扬、何其芳等人只是这一时期对毛泽东文艺思想的指定阐释者而已。在政权的威慑之下，艾青、丁玲等人也在不断的匡正中实现了自身的转变，丁玲的《夜》、《太阳照在桑乾河上》都显示了这样的被“匡正”的痕迹。而作为“文艺方向”的赵树理则是“延安精神”的代表，是思维顺化的成果。

但不管怎样，1949 年之前的政治的两个区域虽然“改造”了解放区知识分子的思想，但却并不能使左翼的思想意识在国统区彻底贯彻。所以当全国（除台湾外）一统之后，思想意识的统一，思想意识的农民化必然要借助于政权的力量加紧实行。

注释：

①这一命名当然也为解放初期那些质疑者提供了可能性。秦

兆阳等人正是抓住了后者而强调了它的创作方法意义；相反那些批判者则正是抓住了前者而强调了它的意识形态性。

②斯·舍舒科夫：《苏联20年代文学斗争史实》，上海译文出版社1994年版，49—50页。

③臧原惟人：《普罗列塔利亚写实主义的路》，见《新写实主义论文集》，上海现代书局1930年版。

④转引自孟繁华《社会主义现实主义》《当代文学关键词》，8页，广西师范大学出版社2002年版。

⑤奥甫恰连柯致格隆斯基的信，见倪蕊主编《论中苏文学发展进程》，341页，华东师范大学出版社1991年8月版。

⑥日丹诺夫：《在第一次全苏作家代表大会上的演讲》《日丹诺夫论文学与艺术》，人民文学出版社1959年版。

⑦高尔基：《在苏联作家协会理事会第二次全体会议上的演讲》（1935年）《苏联作家论社会主义现实主义》，人民文学出版社1960年版。

⑧茅盾：《夜读偶记》，百花文艺出版社1958年版。

⑨周恩来：《为总路线而奋斗的文艺工作者的任务》（1953年9月23日），《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版。

⑩参见李今《苏联文艺政策、理论译介及其对中国左翼文学运动的影响》《中国现代文学研究丛刊》2002年1期54页。

⑪瞿秋白：《革命的罗曼蒂克：〈地泉〉华汉的三部曲序》，上海湖风书局1932年版。

⑫《解放日报》1945年6月2日。

⑬李今：《苏联文艺政策、理论译介及其对中国左翼文学运动的影响》，《中国现代文学研究丛刊》，2002年1期，56页。

第二章
革命现实主义思潮的鼎盛期（1949—1966）

第一节　建国初期：文艺的国家化运动

建国初期，国家实现了统一，中国共产党的共产主义思想也得到很好的实施的机会。1950年以后的若干年中，中共中央和中央人民政府相继实施了对城市资本主义工商业的改造、农村的农业合作化运动。在对工商业和农业实施社会主义化改造的同时，也开始实施了或者说继续实施了从延安时期就已经开始的知识分子的思想改造运动。对知识分子的思想改造当然会涉及到对文学艺术的指导思想即创作方法的改造。而下列的一系列带有强制性质的"批判运动"就是这样的改造的直接体现，它们是中国共产党人实施意识形态一体化/党化的第一波。由于在这一波中，中国共产党是作为国家的惟一代表，是借助于国家政权和国家机器来实施的，因此也可看作是国家化。而这样的国家化运动的主要的针对对象是来自国民党统治区的知识分子，因为在延安解放区的早在四十年代就已经改造完毕。这样的改造从1949年的第一次文代会茅盾和周扬的报告中也可看出其中的端倪。

在1949年7月召开的“中华全国文学艺术工作者代表大会”（简称第一次文代会）上，周恩来作了《政治报告》、郭沫若作了《为建设新中国的人民文艺而奋斗》的报告，茅盾作了《在反动派压迫下斗争和发展的革命文艺——十年来国统区革命文艺运动报告提纲》的报告，周扬作了“关于解放区文艺运动的报告”——《新的人民文艺》①。这几个报告，周恩来相当的温和，把作家艺术家当朋友，口吻满是尊重和平等；郭沫若的报告则透露出浓郁的政治色彩和个人崇拜倾向；茅盾的报告等于是检讨；而周扬则直接把解放区文艺定位为“新的人民文艺”，并以“人民文艺”传统的继承者和未来文艺的权威自居，代表了文化权力在意识形态的支持下的“权力言说”与姿态——文中连续使用的“必须”句式——使人充分感受到文学在新体制化方面的强力威压。以上诸报告已经细致化给定了建国后文艺所必须面对的文化语境。

在这一政治化的意识形态的趋向的牵引下，建国后的文学便开始不断地“改造自己、服务政治”的运动②；出现了一系列的有关意识形态和文学艺术的政治批判运动。

（1）对电影《武训传》的批判

1951年对电影《武训传》的讨论和批判，是建国以后文艺界的第一次重大的文艺思想论争。

《武训传》是解放前编写的一个历史传记电影剧本。远在1944年的夏天，陶行之先生在重庆温泉送了编导孙瑜一本《武训先生画传》，武训先生行乞兴学的故事深深地感动了他，于是就改编成了和后来大致相同的《武训传》电影剧本。③影片于1948年开始拍摄，只完成其中的一部分。解放后，上海的文化当局和艺术界认为《武训传》仍然有摄制的价值④，从而继续完成了拍摄工作，于1950年12月起在全国上映。影片上映后，各地报刊纷纷发表文章介绍，大多认为是一部好影片，有的肯定武

训是中国历史上“劳动人民文化翻身的一面旗帜”，有的赞扬武训“典型地表现了中华民族的勤劳、勇敢、智慧的崇高品质”，有的歌颂武训“站稳了阶级立场，向统治者作了一生一世的斗争”，是“为人民服务”的“英雄”，要大家学习武训“俯首甘为孺子牛”的可贵精神，并认为《武训传》的放映“有助于提高民族自信心”，“有助于迎接文化建设高潮的到来”。也有个别文章对电影提出了批评意见。

1951 年 3 月，中共中央发出通知，要求在全国范围内开展对电影《武训传》的讨论。4 月底，《文艺报》重新刊载了 1930 年代鲁迅嘲讽武训及其宣传者的杂文《难答的问题》⑤，并陆续发表了贾霁的《不足为训的武训》⑥和杨耳的《试谈陶行之先生表扬“武训精神”有无积极作用》⑦等文章。贾霁分析了《武训传》的思想实质，批判了编导的“错误观点”，但又认为陶行之表扬“武训精神”有积极作用。而“武训精神”却是没有任何“积极作用”的。这些，在实际上是开始了对电影《武训传》的批判。

1951 年 5 月 21 日，《人民日报》发表由毛泽东亲自撰写的社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，提出要“彻底地澄清在这个问题上的混乱思想。”社论指出：

> 《武训传》所提出的问题带有根本的性质。像武训那样的人，处在清朝末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建统治者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建经济基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应当歌颂的吗？⑧

社论还指出，《武训传》及其歌颂者的严重错误在于他们认为“历史的发展不是以新事物代替旧事物，而是以种种努力去保持旧事物使它得免于死亡；不是以阶级斗争去推翻应当推翻的反动的封建统治者，而是像武训那样否定被压迫人民的阶级斗争，向反动的封建统治者投降。”特别是一些共产党员也置身于歌颂者的行列，而且歌颂的文章获得了广泛的反响，这说明了“资产阶级的反动思想侵入了战斗的共产党”，必须引起高度警惕。

《人民日报》社论发表后，在全国范围内立即掀起了一场对于电影《武训传》的批判运动。而且“在毛泽东同志发起下，……组织了一个武训历史调查团。这个团的调查结果，就是七月二十三至二十八日在《人民日报》连续发表的《武训历史调查记》一文。这篇经过毛泽东同志修改的文章，以铁的事实揭开了武训这个大地主、大债主、大流氓的反动面目，为这场大辩论作了最好的总结”。⑨批判者以社论的精神为基调，着重它所体现出来的资产阶级唯心主义和资产阶级改良主义；美化阶级投降主义和苦行主义；和贬低农民革命的作用，歪曲历史发展的面貌等三个方面进行了批判。

对电影《武训传》的批判，涉及的范围相当广泛，被公开点名的就有四十三篇文章、四十八个作者。其中不仅直接涉及到影片的具有左翼倾向的编导孙瑜、演员赵丹等人，而且涉及到一切称许过武训和影片的人士。当时的严峻气氛，迫使许多作者多进行了非实事求是的检讨，孙瑜也不得不写了《我对〈武训传〉所犯错误的初步认识》⑩一文。

（2）对俞平伯的学术思想的批判

晚清以来，学术界对于《红楼梦》的研究已逐渐形成一项专门的学问，称为“红学”。《红楼梦》研究有两派，早先着眼于影射的索隐派，称为“旧红学派”，后来以胡适为代表的考证派，称为“新红学派”。胡适信奉美国资产阶级实用主义者杜威的学

说。他对《红楼梦》的作者及其家世作过一些创造性的考证，1921年发表了《红楼梦考证》一书。胡适实用主义方法对学术界的影响也很深远。俞平伯是胡适的学生，他继承了胡适研究《红楼梦》的许多方法。他在1923年出版的《红楼梦辨》，被称为“新红学派”的代表著作之一。解放后，俞平伯将这部著作加以修改，更名为《红楼梦研究》重新出版，并把他在各报刊发表的评论《红楼梦》的文章汇编成《红楼梦简论》一书刊行。

1954年5月，青年作者李希凡、蓝翎投书《文艺报》，询问能不能对俞平伯的某些观点提出批评。当时没有得到答复。后来，他们在《文史哲》（1954年第九期）、《光明日报》（1954年10月10日）先后发表了《关于〈红楼梦简论〉及其他》和《评〈红楼梦研究〉》两篇文章，尖锐地指出俞平伯在《红楼梦》研究中的“错误观点”。文章发表后，引起了毛泽东的重视。他为此写了一封信给中央政治局，指出“这是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火。……看样子，这个反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，也许可以开展起来了”，并认为“俞平伯这一类资产阶级知识分子，当然是应当对他们采取团结态度的，但应当批判他们的毒害青年的错误思想，不应当对他们投降。”⑪

于是，从1954年10月下旬开始，迅即在全国范围内展开了因《红楼梦》研究而发端的对“资产阶级唯心论”的重大思想斗争。

在《红楼梦研究》中，俞平伯表述了自己的基本观点：俞平伯认为：1.《红楼梦》是自然主义的。俞平伯断定《红楼梦》是作者的“自传”，是作者“感叹自己身世”，“情场忏悔”“为十二钗作本传”的记实。俞平伯认为，《红楼梦》的“主要观念”是“色”“空”。俞平伯认为“怨而不怒”的风格，是《红楼梦》高于其他古典小说的“个性所在”。他断定《水浒》是“怒书”，

《金瓶梅》是“谤书”，《儒林外史》不过是“发牢骚”，这些作品都不够温柔敦厚，不如《红楼梦》“平心静气”，因此赞叹说：“怨而不怒的书，以前的小说界上仅有一部红楼梦。”俞平伯还在《红楼梦简论》中以大量的笔墨讨论钗黛，论证两者在作者心目中的地位是平等的，无所偏爱的，从而提出了“钗黛合一”说。他认为作者的理想是“钗黛合一”。俞平伯认为《红楼梦》创作的“最大手段”是“写生”。他得出的结论，归纳起来就是：《红楼梦》是一部自然主义的、记录作者自身经历的情场角逐的才子佳人小说。2.《红楼梦》是模仿之作。俞平伯把情节的类似，写法的模仿，乃至某些词句的引用，都看作是继承传统。他认为《红楼梦》“以佳人才子做书中的主角，受西厢记的影响很深”，“书中有些境界描写，实暗从西厢记脱胎换骨的”，于是断言“红楼源本西厢”。又说给《红楼梦》“以最直接的影响的则为明代的白话长篇金瓶梅”，根据是“如红楼梦的主要观念‘色’‘空’明从金瓶来”，因此认定“红楼梦之脱胎于金瓶，自无讳言”。他还认为《红楼梦》里的“真假宝玉恐怕也从西游记的真假悟空联想得来的”，等等。

针对俞平伯的上述主要论点，批判者运用革命现实主义理论对此进行了批判，并提出了自己的见解：针对“自然主义说”，批判者认为《红楼梦》表现了封建社会崩溃的历史趋势。因此，关于《红楼梦》的“主要观念”问题，批判者指出，不是“色”“空”或者“梦幻”，而是对于违抗封建道统的忠贞爱情的热烈歌颂，对于封建社会的叛逆者和被压迫者的深挚同情，对于封建制度和封建统治阶级的尖锐批判。关于《红楼梦》风格问题。批判者指出，它表现出中国文学富有战斗性的优秀传统。俞平伯用“怨而不怒”来说明《红楼梦》的风格，对于作品的美学价值无异是一种贬低。对于所谓的“自然主义”的见解，一些批评者认为，这实际上也沿用了胡适的观点。胡适在《红楼梦考证》中曾

说："红楼梦只是老老实实的描写这一个'坐吃山空''树倒猢狲散'的自然趋势。因为如此，所以红楼梦是一部自然主义的杰作，那班猜谜的科学大家不晓得红楼梦的真正价值正在这平淡无奇的自然主义上面。"批判者认为，俞平伯评价《红楼梦》虽和胡适的目的不同，但也否认了《红楼梦》是一部伟大的现实主义杰作，否认《红楼梦》所反映的是典型的社会的悲剧，进而断定《红楼梦》只是个别家庭和个别人的悲剧，把《红楼梦》歪曲成为一部自然主义的写生作品。针对"模仿说"，批判者认为《红楼梦》是独创之作。《红楼梦》继承和发扬了我国古典文学的优秀传统，吸收了其中的人民性和现实主义精华。《红楼梦》达到了现实主义的新高峰，是我国封建社会的百科全书。此外，批判者还对俞平伯研究《红楼梦》的方法论——考据学进行了质疑和批判。

中国文联和中国作协主席团从1954年10月31日起联合举行了八次扩大会议，对俞平伯研究《红楼梦》的某些"错误"观点进行了批判，并就《文艺报》关于《红楼梦》研究以及编辑工作中存在的问题进行检查。会议中，郭沫若作了题为《三点建议》、周扬作了题为《我们必须战斗》的发言，分别指出了对资产阶级唯心论展开斗争的重要性，批判了胡适派"新红学"家对《红楼梦》的歪曲。俞平伯在会议上表示愿意修正自己的观点。

（3）对胡风文艺思想的批判

建国后开展的关于胡风文艺思想的批判，是文艺界继批判电影《武训传》和《红楼梦》研究中的唯心论之后的一次更大规模的思想斗争。这场斗争从批判文艺思想开始，到粉碎"胡风反革命集团"告终，酿成中国当代文学史上的一大冤案。这是一次在左翼内部的对不同思想的消除行动。

早在1940年代，当舒芜的《论主观》一文发表后，黄药眠、邵荃麟等对文章表露的"主观主义"倾向进行了批判，并点名批

评了胡风的文艺观点。1953 年，鉴于胡风继续坚持“主观战斗精神”，林默涵、何其芳相继撰文进一步批判胡风文艺思想的“主观主义”倾向。他们指出，胡风片面地不适当地强调所谓“主观战斗精神”，而没有强调更重要的是忠实于现实，这根本上就是反现实主义的；胡风所说的“主观战斗精神”是没有阶级内容的抽象的东西，是颠倒了作者的生活实践和作者的主观这两者的关系，因而对文艺创作作出了主观唯心论的回答⑫。

对于林默涵、何其芳的批评意见。胡风进行了驳诘，并重申自己坚持“主观战斗精神”的文艺观点，认为这是“创作实践底基本规律”⑬。

1952 年 5 月 25 日，《长江日报》发表了舒芜的《从头学习〈在延安文艺座谈会上的讲话〉》一文。6 月 8 日，《人民日报》全文转载，并加编者按语指出，胡风等人的文艺思想“是一种实质上属于资产阶级、小资产阶级的个人主义的文艺思想”。这实际上是对胡风的文艺思想进行了定性，这也就是说对胡风的批判已经是不可避免的了。12 月，文艺界部分人士和胡风举行过几次座谈会，讨论他的文艺思想。胡风在个别问题上作了一些检讨，但在根本问题上仍然认为自己的观点基本上是正确的。

而把胡风的文艺思想与当时的权力意识形态进行直接对立的则是发表于 1953 年初的林默涵、何其芳等的《胡风的反马克思主义的文艺思想》⑭和《现实主义的路，还是反现实主义的路?》⑮，文章将胡风文艺思想上升到了“反马克思主义”的高度。1954 年 3 月，胡风向中共中央提出了长达三十万言的《对文艺问题的意见》⑯（史称“万言上书”）。报告共分四个部分：一、几年来的经过情况；二、关于几个理论性问题的说明材料；三、事实举例和关于党性；四、关于几个理论性问题的说明材料。报告全面驳斥了林默涵、何其芳的文章对他的批评，申明他在若干理论问题上的观点，批评解放以来文艺工作的方针、政策和具体

措施，并对文艺工作的组织领导问题提出了系统的意见。

胡风“上书”之后，周扬发表了经毛泽东审阅的文章《我们必须战斗》，提出胡风问题，并做出“为着保卫和发展马克思主义，为着保卫社会主义现实主义，为着发展科学事业和文学艺术事业”，“我们必须战斗”的号召。

1955年1月，中国作家协会主席团将中共中央转交的《胡风对文艺问题的意见》印成专册随《文艺报》附发，“供读者研究，以便展开讨论”⑰。2月，中国作协主席团举行扩大会议，决定对胡风文艺思想展开全面的彻底的批判。郭沫若、茅盾先后著文⑱，集中地批判了《胡风对文艺问题的意见》。许多新老作家和文艺工作者也先后发表文章，从不同的方面对胡风的文艺思想进行批判。批判的声势十分浩大，远远超过了此前的几次文艺思想斗争。

在形势的逼迫下，胡风于1955年1月至3月间写成了《我的自我批判》一文。《人民日报》在发表胡风《我的自我批判》的同时，从5月13日至6月10日陆续公布了三批《关于胡风反革命集团的材料》⑲，都加有点明问题性质的“编者按”。从此，对胡风文艺思想的批判演变成了政治上的对敌斗争，在全国范围内掀起了肃清“胡风反革命集团”的大规模政治运动，而有关文艺理论和文艺实践问题的论争却随之中断。1955年5月18日，胡风被拘捕，最后被确定为“胡风分子”的有路翎、阿垅、鲁藜、梅林等共78人。

1980年9月，中共中央根据查证落实的情况，在政治上为“胡风反革命集团”平反。凡定为“反革命分子”的，一律改正，恢复名誉。凡因胡风问题受到株连的，也予以纠正。对于胡风的文艺思想等方面的问题，当时由于种种原因并未仔细复查，在关于“胡风反革命集团案”的平反通知中仍沿用了过去批判胡风时的一些提法。直至1988年6月，中共中央有关部门又对胡风文

艺思想等方面的几个问题进行了复查，发出通知撤销和纠正以往一些“不准确”的提法。

当年对胡风文艺思想所进行的批判，主要集中在“主观战斗精神”、现实主义、民族形式等问题上。也正是在这些方面，胡风的见解同1930、40年代以来毛泽东关于文艺问题的若干论述一直存在着不同程度的、有时甚至是很深刻的差异与歧见。但是胡风的基本观点仍然是革命现实主义（或者说是社会主义现实主义）的。这并不如周扬所指出的那样，胡风的“许多观点和我们的观点是有根本的分歧的”，而且“历来就存在着分歧”；分歧“在于我们强调对于进步的、社会主义的作家，共产主义世界观的重要性，强调文学作品应当表现有迫切政治意义的主题，应当创造人民中先进的正面人物形象，强调民族文学艺术遗产的重要性和文学艺术上的民族形式，这些都是完全正确的，而这些也是胡风先生所历来反对的”⑳。因此，王庆生的观点还是比较正确的，他认为，作为左翼之一员，“所谓‘胡风反革命集团’一案，是在当时历史条件下严重地混淆了两类不同性质的矛盾，将人民内部矛盾的一些同志定为反革命分子，反革命集团的错案。”㉑

（4）对《现实主义——广阔的道路》的批判。

《人民文学》1956年9月号发表了何直（秦兆阳）的论文《现实主义——广阔的道路》，文章以现实主义问题为中心，对于当时存在于文学创作中的公式化、概念化倾向和理论批评中的教条主义表现进行了严肃认真的分析，提出了很多批评。秦兆阳的文章在当时引起了很大的反响。《长江文艺》1956年12月号上首先发表了周勃的《论现实主义及其在社会主义时代的发展》一文，支持秦兆阳的意见，并对典型化问题作了某些补充。

同年12月，《文艺报》发表了张光年的对秦兆阳、周勃的质疑文章《社会主义现实主义存在着、发展着》，他在肯定了这两篇文章的“对我国文学创作和理论批评中长期存在的教条主义影

响提出了尖锐的批评”正确性的同时，指出：“我所不能同意的是他们的结论以及为达到这个结论所提出的论据。他们的结论是取消社会主义现实主义。”1957年上半年，各地报刊相继发表了许多作家、评论家的讨论文章，对于秦兆阳的观点，有的赞同支持，有的怀疑反对。总的说来，多数是同意社会主义现实主义创作方法，不同意秦兆阳提出的“社会主义时代的现实主义”的主张的。由于论争处于反右派斗争中，这次论争很快变成了一场批判资产阶级右派和修正主义的政治斗争，《现实主义——广阔的道路》一文被宣判为修正主义文艺思想的理论纲领，秦兆阳也被打成“右派分子”失去了发言权。1958年对“修正主义文艺思想”展开的大批判，主要对象之一就是“现实主义——广阔的道路”论。到了林彪、四人帮肆虐时期，《现实主义——广阔的道路》进一步被诬称为“反革命修正主义文艺黑线”的“黑八论”之一，成为众所周知的“反面教材”。

（5）关于人性、人道主义的讨论和批判。

关于人性和人道主义的内涵的界定，本应是哲学范畴的问题，但是在二十世纪中国，却大都因文学而起争论，1950年代后期和60年代初期开展的关于人性、人道主义问题的讨论也是这样。

《新港》1957年1月号上发表的巴人的《论人情》一文，认为当时的文艺作品中“政治气味太浓，人情味太少”，原因在于“机械地理解了文艺上的阶级论的原理”。之后，巴人又先后写了《给〈新港〉编辑部的信》㉒和《以简代文》对《论人情》一文的基本观点作了补充解释。继后，王淑明在《新港》1957年7月号上发表了《论人情与人性》一文，同意巴人的基本观点，并且提出了自己的看法。他认为巴人批评当时的文艺作品“人情味太少”是正确的，但不同意“政治气味太浓”的说法。他认为政治味和人情味不是对立的，而是统一的。1957年冬至1958年初，

王淑明又写了一篇《关于人性问题的笔记》㉓，对《论人情与人性》一文中关于人性的解释作了一些修正和补充，但基本观点未变。《文艺月报》1957年5月号发表的钱谷融的《论“文学是人学”》一文，也对这些问题提出了自己的看法。文章运用高尔基的命题并最终归结为：“文学的任务是在于影响人、教育作家对人的看法，作家的美学理想和人道主义精神，就是作家的世界观中对创作起决定作用的那一部分，就是我们评价文学作品好坏的一个最基本、最必要的标准；就是区分各种不同的创作方法的主要依据，而一个作家只要写出了人物的真正个性，写出了他与社会现实的具体联系，也就写出了典型。”

对于巴人、王淑明、钱谷融的看法，有的表示赞同，但更多的是反对。双方争论的要点大致如下：其一，“人性”的基本内涵。巴人等人认为，人类存在着普遍的人性。而反对者认为，应该区分人类的动物性和社会性。在阶级社会中，阶级性是主要的。其二，人性、人道主义在社会生活和历史发展中的作用。巴人等人认为，人性和人道主义在历史发展中起到了极大的推动作用。“人人共同相通”的“人类本性”是阶级斗争的原动力。反对者指出，人性既非历史发展的动力，人性的解放也不是阶级斗争的主要目的。有的评论者认为，“人性论和人道主义是马克思主义的不可调和的敌人”。其三，如何理解和评价文学作品中的人性、人道主义精神。巴人等人认为，人道主义是衡量文艺的重要标准。反对者认为，应该区分不同历史阶段中的人道主义，在现阶段，既有资产阶级的人道主义，也有无产阶级的人道主义。“人道主义是一个标准，但不是惟一的标准，也不是首要的标准。即使是无产阶级文学，我们也不能说只有表现了无产阶级人道主义才是伟大的作品，也不能用无产阶级人道主义作为衡量无产阶级文学作品的惟一或首要的标准。”衡量一部作品，首先应看它对现实反映得怎样，起了什么社会作用；对人民群众的态度如

何，而不能只看它有无人道主义精神。其四，关于作家的世界观中起决定作用的到底是什么？巴人等人认为，作家的美学理想和人道主义精神，就是作家世界观中起决定作用的部分。反对者认为，作家的美学理想或人道主义精神是作家世界观中起重要作用的一个部分，但不能起决定作用。作家世界观中起决定作用的，是他对物质和精神、存在和意识之间的关系的根本认识和总的看法。在今天，革命作家世界观中起决定作用的是辩证唯物主义和历史唯物主义。

这一时期开展的人性、人道主义问题的论争，双方都阐明了自己的基本观点，也有激烈的交锋。但这样的哲学问题在当时的历史语境之下，是不可能有什么好的结果的。在这场争论的后期，学术问题的讨论果然被政治批判所代替，而没有可能深入开展下去。直到粉碎“四人帮”以后，对于人性、人道主义问题的探讨，才进入一个新的阶段。

（6）关于“写中间人物”和“现实主义深化”的讨论和批判。

“写中间人物”、“现实主义深化”是中国作家协会副主席、文艺评论家邵荃麟从1960年冬到1962年夏提出的文学主张。

1960年，《文艺报》和别的报刊发表了一批评论柳青的《创业史》（第一部）的文章，这些文章从农村两条道路的斗争这一角度分析这部作品，充分肯定了梁生宝这个新人物的形象。邵荃麟对此持有不同的看法，他在《文艺报》的一次会议上说，《创业史》中的梁三老汉比梁生宝写得好，概括了几千年来个体农民的精神负担，但很少有人去分析梁三老汉这个人物，因此，对这部作品分析不够深，仅仅用两条道路斗争和新人物的角度来分析描写农村的作品是不够的。翌年3月，邵荃麟要求《文艺报》继《题材问题》㉔专论之后再写一篇《典型问题》的专论，提倡人物描写的多样化。他认为，光是题材多样化，还不能解决问题，

只有人物多样化，才能使创作的路子宽广起来㉔。1962年6月，邵荃麟在《文艺报》的一次讨论重点选题的会议上开始提出了“写中间人物”的问题。1962年8月2日至16日，中国作协在大连召开农村题材短篇小说创作座谈会，会议由邵荃麟主持。与会的有赵树理、周立波、康濯等八个省市的十六位作家和评论家，茅盾、周扬在会上讲了话。邵荃麟在总结发言中，对文艺创作的现状、文艺反映现实和文艺的教育作用等方面进行了分析，正式提出了“写中间人物”和“现实主义深化”的主张。邵荃麟提出“写中间人物”、“现实主义深化”的主张之后，《文艺报》、《火花》发表了沐阳的《从梁生宝、梁三老汉所想起的》㉕、沈思的《我读〈赖大嫂〉》、侯墨的《漫谈〈赖大嫂〉》㉖、康濯的《试论近年的短篇小说》（在河北省短篇小说座谈会的发言）㉗等文，赞同邵荃麟的主张。沐阳的文章对梁三老汉和邵顺宝这两个“中间人物”形象给予了高度评价。他认为，是否重视描写“中间人物”，涉及到对艺术典型的多样性和作品的社会作用的理解。他要求作家着力地把生活中大量存在的处于中间状态的多种多样的人物，真实地描绘出来。

对于“写中间人物”的主张，当时文艺界仅有少数人发表过不同的意见和看法。《文艺报》1962年第十二期刊载了黎之的《创造我们时代的英雄形象》一文，表示不同意沐阳所说要重视写中间人物的意见和对“中间人物”所下的定义。《火花》1963年2月号上发表了黎耶的《努力塑造新英雄人物》一文，主要对沈思、侯墨的文章提出了批评。《文艺报》1964年第五期发表了刘白羽的《英雄之歌》一文，对“写中间人物”的主张也有所非议。这些文章着重强调了塑造英雄人物的重要性，批评了应该重视写中间人物的提法，但并未全面否定写中间人物。

但是，1964年下半年情况却发生了变化，“写中间人物”，“现实主义深化”的主张在“文艺整风”中都成为最突出的目标，

并在全国范围内被“公开的讨论和彻底的批判”。1964年9月，《文艺报》第八、九期合刊上发表了题为《“写中间人物”是资产阶级的文学主张》的编辑部文章和《关于“写中间人物”的材料》。同年12月，《文艺报》又刊载了综合材料《十五年来资产阶级怎样反对创造工农兵英雄人物的?》。邵荃麟后受因迫害致死。

建国初期涉及文艺的大的意识形态运动，除了上述之外，还有对萧军主持的哈尔滨《文化报》的批判，对于赵树理小说《三里湾》的批判，对于路翎的小说《洼地上的战役》的批判，对于丁玲、陈企霞、冯雪峰反革命集团的批判，等等。批判一开始就构成了建国后革命意识形态的主导氛围。

第二节　文艺国家化运动的意义

当梁启超在晚清写下《小说与群治之关系》的时候，他提高了向来被看作是旁门左道的小说和文学的地位，但是也从此使中国现代文学与政治意识形态铆到了一起，成为意识形态波动的晴雨表。这样的文化思维在建国初期就演变为文学艺术的彻底的意识形态化，使文学艺术被主流文化作为意识形态的象征体看待。于是，对于意识形态的国家化和对于知识分子意识的改造似乎必然地落到了文学艺术和文学理论领域。上述的一系列的批判运动就是明证。

当我们把文学艺术置于当时的知识分子思想改造运动这样的大背景中来考察和透视的时候，会发现上述的一系列涉及文学和文化意识形态的批判运动共同构成了毛泽东知识分子“思想改造”的系统工程。

上述的一系列的批判运动，我们基本上可以将它们分为两类，一类是意识形态领域中的国家化运动。它们包括对《武训传》的批判，对《红楼梦研究》的批判和对胡风文艺思想的批判。这三者主要涉及大的国家意识形态，或者说着眼点在于大的意识形态的建构和整合。另一类是文学创作方法的具体规范化。主要包括对人性人道主义的批判、对中间人物论的批判、对现实主义深化的批判和对于《现实主义——广阔的道路》的批判。这些批判尽管也涉及大的意识形态，但大多是关涉一些具体的创作问题。在这些运动中，受批判的对象都被从意识形态上进行了命名，其中对电影《武训传》的批判着眼点在于对“封建主义”的批判，对俞平伯的批判着眼点在于对“资产阶级唯心论”的批判，而对胡风的批判（以及对肖也牧的小说《我们夫妇之间》、路翎的《“洼地”上的战役》的批判）着眼点则在于对左翼内部“异端”思想的批判（尽管也被命名为“资产阶级个人主义”）；对“现实主义广阔的路”、对“现实主义深化”和对“中间人物论”的批判，则是从具体的创作方法上进行具体的“规范化”。所以这一时期的国家化是非常全面的，它从外到内，从意识形态到创作方法和技巧、从艺术创作到学术研究进行了全方位的梳理。有的可能是采取主动出击的方式进行有计划的异端清除，有的则是采取“露头就打”的方式进行“规范”。前者主要是涉及大的意识形态问题，所谓的“大是大非”问题；后者主要针对文艺创作的具体问题，但最后都是以上升到“大是大非”的政治问题而告终结。正方所持的基本工具都是马克思主义和毛泽东思想，反方所持的工具则尽量往艺术上靠。最后的结果都是文艺服从了政治，服从了政治意识形态的权威。这样的结果是知识分子的个性被彻底收伏，文化领域彻底实现了对于知识分子意识的“祛魅”。

而这一时期之所以会出现如此频繁的批判运动，是与建国初

期知识分子意识形态与主流/权力意识形态之间的对立分不开的。

这种对立首先表现在知识分子意识在上述的一系列批判对象中的存在。从今天看来对胡风、俞平伯或者对于《武训传》的批判好像是偶然的，其实都是精心选择的结果。很显然他们各自都被作为一种文化的象征来对待的。

《武训传》是解放前夕在左翼文化界的支持和共产党组织的同意下，为了拒绝和抵制拍摄反动影片而拍摄的，具有“进步的历史意义”。但是，由于影片拍摄于现代文化史上的自由主义时期，因此，影片中内容很显然与后来获得政权的社会主义意识形态存在不一致性，即“存在这样那样的不足甚至严重的缺点”。例如对于知识分子意识的张扬等，——将知识分子置于文本叙述的中心，并夸张了他的救国救民的作用。批判俞平伯，意在批判胡适。解放以前的三十年，资产阶级学术思想的主要代表人物是胡适，解放以后，胡适所代表的资产阶级思想依然在学术界具有巨大的影响。因此，批判胡适的所谓“主观唯心论”和胡适派“新红学”的观点及其影响，在意识形态一元化的时代便成了不可避免的了。对电影《武训传》的批判中，批判者自始至终所无法释怀的是作品中所体现出的被命名为“封建主义”的“投降”思想和对农民起义的所谓“丑化”（这在后来的评《水浒》中再次出现，宋江的归顺朝廷就被称为“投降主义”）。也就是说《武训传》的思想与毛泽东的“斗争”哲学和农民本位思想的分歧是这部作品受到批判的主要原因。而对俞平伯的批判，则主要集中在对历史趋势的估价上。俞平伯的“色空”说，与毛泽东的封建主义的历史末路说是完全背道而驰的。而封建主义的衰落说正是新生政权得以建立的理论基础。而对胡风的批判，也基本上是主要集中在对于农民的评价上，正是胡风的批判国民性思想和知识分子的独立意识，使他与毛泽东人民学说和对知识分子的改造思想形成了巨大的分歧。对于胡风的批判，充满了宗派间的彼此倾

轧，但是胡风的马克思主义“另类”的精神趋向，才是受到批判的本质原因。他的个性主义思想和自我扩张的文艺理论体系使他与主流文艺理论处于激烈的冲突之中（详细见本章第四节）。受到批判只不过是时间上的早晚而已。

也就是说，无论是电影《武训传》还是俞平伯的学术思想抑或是胡风的主观战斗精神，都体现了强烈的知识分子的主体意识。《武训传》的对于知识分子的树碑立传行为，俞平伯的具有浓郁的知识分子气息的对《红楼梦》的研究（如对《红楼梦》的艺术性和才子佳人情节的强调等），特别是胡风对艺术家/知识分子的主体性的强烈护卫，都张扬了知识分子的优越感。与此相应的是，他们对于农民的批判，如《武训传》对于农民的所谓“丑化”、胡风的国民性批判精神以及俞平伯的拘泥于艺术而不愿意或不屑于对《红楼梦》中所谓历史趋势的张扬，都是与当时的权力意识形态所强调的国家化/党化精神相背离的。因而，它们都分别被命名为“资产阶级”“封建主义”“资产阶级个人主义”，并被纳入政治进化论的符号系统中，被作为落后的、反动的环节而遭受批判。既然革命意识形态在进化的链条上是最新的、最进步的，那么，资产阶级、封建主义和个人主义就很自然的是落后的、反动的。

在同时发生的“现实主义——广阔的道路”“现实主义深化”的观点，人性人道主义观点，以及中间人物论，则是在艺术上延续着“个性主义”——对现实主义理论原则的坚持。

现实主义广阔的道路，利用革命现实主义这一概念的模糊性，放弃了或者说在强调的同时更强调“现实主义”，这样就冲淡了“革命”在现实主义表达中的作用。秦兆阳指出“文学的现实主义，不是任何人所定的法律，它是在文学艺术实践中所形成、所遵循的一种法则。它以严格地忠实于现实，艺术地真实地反映现实，并反转来影响现实为自己的任务”，“这是现实主义的

一个基本的大前提”。根据这个大前提，秦兆阳强调说，“现实生活有多么广阔，它所提供的源泉有多么丰富，人们认识现实的能力和艺术描写的能力能够达到什么样的程度，现实主义文学的视野、道路、内容、风格，就可能达到多么广阔，多么丰富。”他还进一步指出，由于现实主义文学具有如上所述的基本前提，它也就必然具有自己的衡量标准，那就是当它在反映客观现实的时候，所达到的艺术性和真实性的高度，以及在此基础上所表现的思想性的高度。“现实主义文学的思想性和倾向性，是生存于它的真实性和艺术性的血肉之中的”这种思想性、倾向性和艺术性、真实性的集中体现，就是“典型环境中的典型性格”。这是现实主义的核心。这也就是说，现实主义文学既有它的基本前提，也有它的内在规律。脱离了它的基本前提，便不成其为现实主义，抛开了它的内在规律，必然会违背现实主义。这些，本来是文学的基本常识，但被一些人忽视或忘记了以致在文艺创作中用概念代替生活，用政策条文代替现实主义，用类型代替典型，用教条主义代替现实主义，从而造成了一定程度的思想混乱。㉘

而人性和人道主义的观点强调普泛的人性，则与阶级性形成对立。人性究竟是指人类的本性，还是人的阶级性？或者，除了阶级性以外，人性还有没有别的内容？有没有共同的人性？这是争论的焦点。在这个问题上，巴人、王淑明、钱谷融的观点是基本一致的。巴人认为，“人情是人和人之间共同相通的东西。饮食男女，这是人所共同要求的。花香鸟语，这是人所共同喜爱的。一要生存，二要温饱，三要发展，这是普通人的共同的希望”。“这些要求，喜爱和希望，可说是出乎人类本性的。”㉙王淑明认为，人性“是指人的日常生活中所表现的思想感情、习性、心理等特点而言”，“人类的本性是向上的，是希望美好生活的。”在阶级社会中，尽管人们的心理活动及其行为表现都带有

阶级的烙印，“但在一些基本情感上，仍然具有着共同相通的东西”。[30]钱谷融认为，我们现实生活中的每一个人，“除了阶级的共性以外，还有各自所特有的个性，还有作为一个人所共有的人性。”[31]巴人认为，在阶级社会里，由于“人类的本性”“受到了阻止或妨害”，“就会有人起来对抗和斗争”，“而阶级社会则总是压抑人类的本性的，这就有阶级斗争”。“无产阶级主张阶级斗争也为解放全人类。所以阶级斗争也就是人性解放的斗争”。“我们要使文艺服务于阶级斗争，正是要使人在阶级消灭后‘自我归化’，——即回复到人类本性，并且发展这人类本性而日趋丰富”。王淑明认为，无产阶级为共产主义而斗争，“就是为着恢复这种人类的本性，而使之达到充分圆满的发展。而人性之能够得到充分圆满的发展，也只有待人类消灭阶级与剥削后，才能够完全实现的”。钱谷融认为，“反对一切人压迫人、人剥削人的不合理现象”和专制奴役制度，要求“把人当做人”看待，是几千年来人民一直为之斗争的“理想”，而“争取实现真正的人道主义”，则是斗争的目的。“真正的人道主义也就是共产主义”。关于衡量文学作品的社会意义和历史地位的基本标准究竟是什么？巴人认为：“文学作品中的‘人情’就是‘人类本性’，也就是‘人道主义’。文学史上最伟大的作品，总是具有最充分的人道主义的作品，人道主义是适用于任何文学作品的概念或标准。”王淑明认为，人情本来就存在于生活本身中，真正按照生活原有的样子描写了生活的，自然富于人情味，也必然会有很强的政治性。钱谷融认为，在文学领域内，既然一切都决定于怎样描写人，怎样对待人，那么，作家的对人的看法，作家的美学理想和人道主义精神，就是作家世界观起决定作用的部分。过去一切优秀的文学作品流传下来，而被人们所珍视所喜爱，原因固然很多，基本的一点却是因为其中浸润着深厚的人道主义精神。

而“现实主义深化论”和“中间人物论”，虽然从艺术的角

度来说符合艺术规律，但是它对革命现实主义的正面的英雄人物中心说是一个冲击。邵荃麟指出，1959 年以来的文艺创作写革命精神和新的道德观念很充分，但写人民内部矛盾比较少，这一方面是因为当时，提倡写革命精神，同时也和简单化的理论批评有关系，写了矛盾就遭到指责。他分析了对待人民内部矛盾有两种不同的态度：从右的方面来看，它夸大人民内部矛盾以致否定社会主义制度，认为无产阶级专政没有优越性；从“左”的方面来看，则否认这个矛盾，走向“无冲突”论。他认为，回避矛盾，粉饰现实，不可能是现实主义，而不以现实主义为基础，也谈不到浪漫主义。因此，他提出既反对粉饰现实，回避矛盾，也反对为写矛盾而写矛盾；既反对假现实主义，也反对浮夸的浪漫主义，“在革命现实主义基础上有革命浪漫主义”。他还分析了近几年来的小说，充分肯定了赵树理、柳青、孙犁等作家所取得的现实主义成就，同时也指出一些作品革命性强，现实性不足，要改变这种状况，关键在于表现革命的复杂性、艰苦性，使革命性和现实性更好地结合。而要反映这种艰苦性、复杂性，主要是创造人物的问题。他明确提出，强调写先进人物，英雄人物是应该的，英雄人物是反映我们时代的精神的，但整个说来，反映中间状态的人物比较少。两头小，中间大；好的、坏的人物都比较少，中间状态的人物是大多数。文艺主要教育的对象是中间人物，应该注意写中间状态的人物。他反对那种不是先进人物似乎就不典型的简单化的理解，批评了一个阶级只有一个典型的错误理论，指出从这种理论出发，就会发生“拔高”现象。正是为了使革命性和现实性更好地结合，邵荃麟才提出了“现实主义深化”的问题：“如果说，农业是国民经济的基础，现实主义是我们创作的基础。没有现实主义，就没有浪漫主义。我们的创作应该向现实生活突进一步，扎扎实实地反映现实。”他认为，只有通过现实主义深化，才能在这个基础上产生强大的革命浪漫主

义，从这里去寻求“两结合”的道路。他说，如何表现内部矛盾的复杂性，看出思想意识改造的长期性、艰苦性、复杂性，更深刻地去认识、了解、分析、概括生活中的复杂斗争，更正确地去反映人民内部矛盾，是我们作家的新的任务。㉜

建国初期，尽管遭受着巨大的压力，但知识分子的意识仍然在发挥着作用，即使是在革命现实主义作家那里也是如此。“现实主义广阔的路”“现实主义深化”和文学、文艺中的“人性、人道主义”等理论主张的提出，说明传统的现实主义精神仍然在作家和评论家大脑深层起着作用，他们本能地觉得文学作品就应该对现实进行真实的反映，从而自觉不自觉地对社会主义现实主义提出了修正的意见。更何况上述的一些观点直接对传统的经典的革命现实主义提出了挑战。

秦兆阳指出，尽管现实主义的特征及其内在规律经过文学艺术的事件证明是正确的，但是当历史和现实生活发生了空前变化的时候，现实主义文学也应该有所发展，它的某些具体原则也应该重新加以规定。秦兆阳认为，对载入苏联作家协会章程中的关于“社会主义现实主义”定义应该提出质疑。该章程规定：社会主义现实主义作为文学创作和文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。对于上述定义，秦兆阳认为，“这一定义本身的不够科学”使这个定义的前一半是正确的，而后一半是不合理的。他不同意定义中对于这一方法和原则所作的某些规定，也不同意有些人对于这些规定的解释。他认为，它们实际上离开了现实主义的基本前提，造成了许多清规戒律，如把真实性和思想性分开来看的“结合”论；导致脱离客观真实的“概念化”倾向，否认典型性与思想性不可分的“分离”论，只允许肯定不允许批判的“无冲突”论，只允许一种风格存在的

“单一风格”论等等。他认为现实主义必须忠实于现实，真实地反映现实；马克思主义世界观、社会主义精神本来应该有机地表现在艺术描写的真实性之中，融合在典型性里面，而无须作为附加条件另外去结合。他还从其他几个方面对定义提出质疑，如“从这一定义被确立以来，从来还没有人能够对它作出最确切最完善的解释”；“想从现实主义文学的内容特点上将新旧两个时代的文学划分出一条绝对的不同的界线来，是有困难的”。由此，他认为，“如果从时代的不同，从马克思主义和革命运动对于人类生活的巨大影响，从现实主义文学已经发展到了对于客观现实的空前自觉的阶段，以及由此而来的现实主义文学的某些必然的发展，我们也许可称当前的现实主义为社会主义时代的现实主义”。秦兆阳说，他所以要研究社会主义现实主义定义的缺点，是因为由这一定义所产生的一些庸俗的思想，在我们中国还跟另外一些性质相同的庸俗思想结合起来了，因而更加对文学事业形成了种种教条主义的束缚。他认为“这些庸俗思想”，“主要表现在对于文艺与政治的关系的理解上”。秦兆阳明确肯定，文学事业是人民革命事业的一部分，应当为政治服务和为劳动人民服务。几年来，执行这一方针获得了很大成绩。但是，也“发生了一些混乱思想，而这些混乱思想又是跟社会主义现实主义的定义所反映出来的不科学的思想相一致，相结合，相助长的”。而“这种混乱思想主要表现在对于文艺与政治的关系的理解——即怎样为政治服务和为人民服务的问题上，同时也就表现在对于现实主义的特点，对于文学艺术的特点的认识上”。他认为，文艺为政治服务，为人民服务，“首先应该考虑到这是一个长远性的总的要求，是针对着文学艺术脱离政治，脱离群众等等落后现象而提出来的要求，是一个加强文学艺术对于客观现实的自觉性和战斗性的要求，是一个改造作家的思想意识（世界观）的要求。不能眼光短浅地只顾眼前的政治宣传的任务，只满足于一些在当

时能够起一定宣传作用的作品。”“必须考虑到如何充分发挥文学艺术的特点，不要简单地把文学艺术当做某种概念的传声筒，而应该考虑到它首先必须是艺术的，真实的，然后它才是文学艺术？才能更好地起到文学这一武器的作用。”秦兆阳认为，“还必须要考虑到各种文学形式的性能，必须考虑到各个作家本身的条件，不应该对每一个作家和每一种文学形式作同样的要求，必须尽可能发挥——而不是妨害各个作家独特的创造性，必须少用行政命令的方式对文学创作进行干涉”。秦兆阳对现实主义问题的阐述，特别是他不同意在“要求从现实的革命发展中真实地描写现实”之外再提出“用社会主义精神教育人民”，主张用“社会主义时代的现实主义”这一提法代替原有的“社会主义现实主义”，以及他为了论证自己的见解所提出的一些论据，从外在的提法上到内在的内容上都进行了全面重新阐释。㉝

同样的，邵荃麟“写中间人物”论和“现实主义深化论”也是针对现实中的极端化革命现实主义而提出的。邵荃麟着重阐明，农村题材最重要的是如何反映人民内部矛盾，这是最主要的议题。他批评了当时文艺创作中存在的简单化、教条主义、机械论倾向，反复强调坚持现实主义的基础，注意人物描写和典型创造的多样化，要求作家们从描写人民内部矛盾中反映出建设社会主义和教育农民的长期性、艰苦性、复杂性，通过这来表现现实生活中劳动人民的积极因素。他说，作家为一些清规戒律束缚着，很苦闷。他们不敢接触人民内部矛盾，现实主义基础不够，浪漫主义就是浮泛的。创造英雄人物问题，作家也感到有束缚。有人认为不能把人物形象分为正面人物和反面人物，这当然是错误的。但在批评这种观点时，却形成不是正面人物就是反面人物，忽略了中间人物，其实矛盾往往集中在中间人物身上。㉞康濯不仅赞同邵荃麟的见解，而且有所发挥和补充。他大力肯定了“写中间人物”和“现实主义深化”的主张。文章把赵树理作品

中的人物同其他作品中的英雄形象作了对比，指出：赵树理的作品和人物是“从深厚的泥土中挖出，并且历经时间的磨练而总是色泽不减”，但有些作品读来“却感到其中的人物似有点神化”。他说，近年来短篇小说创作强烈的现实性似乎要稍逊于强烈的革命性，因此，他特别强调，必须把现实主义放在主要的位置，只有这样才能“更好地达到百花齐放的繁荣”。㉟

而人性和人道主义的论争中，巴人等人所提出的“普遍人性”“人道主义标准”“作家的美学理想和人道主义精神，就是作家世界观中起决定作用的部分”等观点对僵化的阶级论也都起到极大的冲击作用。

上述的这些理论对传统的社会主义现实主义和正在被贯彻着的精神“原旨”提出了挑战，他的重新阐释的企图也冒犯了阐释的权威。这必然导致其保护机制的反弹。这是他受到批判的重要原因。

尽管在理性上，秦兆阳、邵荃麟等仍然将其理论基点建立在现实主义原则之上，但是他们毕竟是革命现实主义的作家和理论家，毕竟处于社会主义的文化语境中，因此，他们虽然看出了革命现实主义和现实主义之间的冲突，但革命现实主义作家和理论家的基本立场仍然使他们想调和现实主义的批判精神和社会主义现实主义的理想主义精神的冲突。这往往使他们的理论常常显出首鼠两端的特点。

尽管胡风、秦兆阳等人的理论被后来的批判者确认为“资产阶级的”“封建主义的”，甚至是“反社会主义的”，其实这些理论既不是同中国共产党的文艺方针政策唱反调的“资产阶级的文学主张”，更不是“阶级斗争和两条道路的斗争在文艺上的一个尖锐的反映”，㊱他们的意见，无论是对当时农村情况的判断，还是对文艺创作的认识，和中共党中央对形势的估计基本上是一致的。巴人提出文艺的“通情”“达理”和“通人情”的主张，

其本质仍然是“无产阶级的道理”，他只不过是要使“在为阶级斗争服务的文艺作品中”多一点人情味，使“作品中的阶级战士”的身上“闪耀着更多人性的光辉”。㊲邵荃麟的基本观点还是限定在“革命现实主义”的范畴内，如塑造先进人物和刻画中间人物在社会主义文学作品中的作用、地位问题，矛盾是否往往集中在中间人物的身上？就其基本倾向（反对虚假的现实主义和浮夸的浪漫主义）和中心命题（使革命性和现实性更好地结合起来）而论，都体现了一个左翼作家在革命意识形态的框架下对艺术和生活自由的争取和这样的思考又是怎样为政治意识形态所限制。但，需要指出的是，传统的现实主义精神在理论中在起着作用，使他尽力在修正着社会主义现实主义所带来的创作方法的和政策的极端化。这些理论确实有“取消”社会主义现实主义的嫌疑。但是，秦兆阳和邵荃麟在文章中把主要锋芒指向束缚文学艺术发展的“左”倾教条主义，试图运用马克思主义文艺科学的基本原理探讨和解决中国当代文学发展中的一些实际问题，仍然没有跳出社会主义现实主义的窠臼，使他自己在理论上陷入了循环。使我们感觉到这些主张的提出者只是要在社会主义现实主义的大的框架中扩大创作表现的领域和作家表现的灵活度，而并不是要突破界限。后来的“双百”方针的提出似乎是体察到了这样的创作自由度的必要，似乎想在政策层面将这样的自由度确定下来，但是由于缺乏制度/体制的宏观保障，这样的政策便变得脆弱，成为充满变数的象征符号。

其次这样的批判运动之所以会发生与体制话语的无可争辩的霸权特性是分不开的。

在一种正常的意识形态语境中，各种意识形态、各种艺术形态和观点都可以共存，即使彼此批判和攻讦，但也不会构成政治迫害运动。但是建国初期却不同，延安时期延续下来的“一元化”的传统，武器批判的传统，都使论辩不再是双方的，而是单

方的声讨和审判。一位为铲除“私有财产”这个“万恶之源”奋斗一生的革命元老——托罗茨基，在晚年有了这样的感叹：“在国家是惟一雇主（和所有者）的国度，与国家作对意味着慢慢饿死。在这里，‘不劳动者不得食’，被一项崭新的原则所取代：不服从者不得食。”㊳通过前述的一系列的批判运动，权威的革命意识形态基本上实现了对知识分子意识形态的整合。虽然这样的整合和一元化不可能彻底实现，但是革命意识形态已经在文化领域在国统区中间派、国统区左翼以及解放区的作家、艺术家和学者中树立了威权。也基本确立了革命现实主义的基本原则——《讲话》在新中国意识形态和文化领域的统治地位。这一系列的从宏观到微观的批判行动为“文革”文艺的纯化提供了很充分的文化和文学的土壤。

在这样的背景之下，学术的自圆其说也就显得不再重要了。所以无论是对于俞平伯、对于《武训传》、对于胡风，还是对于中间人物论、对于现实主义广阔论等都显得非常的粗暴，充满了政治火药味。例如对于俞平伯在《红楼梦》研究中的某些观点提出异议，这本来是正常的，合理的。这样的文化论争却变成了政治权力对学术批评的规范。它的基本方式是把某些有待进一步探讨的问题以行政命令的方式“下结论”，以至对俞平伯展开围攻式的政治批判。把文艺上的思想倾向的斗争看作是阶级斗争的反映，把思想斗争等同于政治斗争。有意混淆学术思想问题和政治问题的界限，如说“俞平伯的考证和评价《红楼梦》，也是有引导读者逃避革命的政治目的的”。把《红楼梦》研究中的“资产阶级唯心论观点”，这些本来属于学术思想和文艺思想的问题，看作是“对资产阶级错误思想的批判，是一场迫切的对敌斗争”。政治权力的干预必然导致对学术见解的遮蔽。例如，“新红学派”虽然反映了资产阶级唯心主义思想，但他们对于《红楼梦》的作者和版本等方面作出的有益的考证，比较“旧红学派”那种“猜

谜”式的索隐方法的确大有进步。又如俞平伯以烦琐考证代替了现实主义的分析，是他在《红楼梦》研究中的一个误区，但这并不等于否定考证校勘这项学术工作的意义。有的批判文章对这两者不加区别，好像俞平伯的“错误”就是考证本身的错误，这就有些近于因噎废食了。另如“新红学派”提出的“自传”说固然应该批判，但《红楼梦》中确有作者自己经历过的生活轨迹，贾宝玉的形象也有作者的影子在内，完全否认这一点也是偏颇的。再如，俞平伯认为《红楼梦》的“主要观念”是“色”“空”，这虽然是片面的，但这并非说作品中就没有“色”“空”观念和其他“消极”思想。有些批判文章存在深刻的悖论：一方面认为作者的现实主义创作方法“完全”战胜了落后的世界观；另一方面又无法面对作品中的因果报应、生死前定的宿命论思想和《姽婳词》中对农民起义的否定等等。再如对于电影《武训传》的批判。对这部电影的批判与此前所发生的所有左翼文化批判一样，都带有“政治批判”的倾向和特点，即“对影片作者采取了片面的、极端的和粗暴的做法，强加给影片一些过分夸大了的、不能成立的罪名”。用当时政治的观点和标准去苛求武训这一历史人物。如说武训兴办义学的主要目的不是为解除穷人“不识字的苦”，而是为了“狂热地宣扬封建文化”。㊴有的批判者采用先入为主的方法，脱离或者歪曲作品的原意，进行假想式的批判，影片中没有表现农民革命的失败，而周大率领农民革命起义军奔驰而去的镜头，正暗示着斗争还在继续，根本谈不上什么否定农民起义。影片也没有全面肯定义学，恰恰通过一个小学教师之口说出：只有共产党来了，革命胜利了，人民取得了政权以后，穷人家的孩子才真正获得了上学的机会和权利。有的批判者甚至以客观效果逆推主观动机，说《武训传》是反对土地改革、抗美援朝、镇压反革命等政治运动的。但这一切的批判都基本定位在毛泽东所撰写的社论的调子上，所取的批判的向度也基本确定在

“封建主义”上。

无可回避的是，在五十年代初期已经出现的一系列的严峻的党化运动中，理论家和作家还是在“艺术”外衣掩护下进行了有限的讨论。但这样的争辩之所以会发生，从这些运动中一些理论家的执著来看，其中既有历史的惯性的作用也有知识分子对于现实的未尽的幻想的能量的释放。尽管最后都以政治的干预而收场，但毕竟是有意义的。

十七年时期的一系列的关涉文艺的批判运动，进一步确立在延安时期就已经形成的革命现实主义原则。它包括如下几个方面：

首先，文学艺术必须为工农兵服务。

文学艺术为工农兵服务，就必须在作品中塑造工农兵形象，不是塑造封建的知识分子，如《武训传》那样；即使是革命的知识分子，如《青春之歌》和《我们夫妇之间》那样，在某种程度上也是不被允许的。农民的形象不能像《武训传》中的周大那样成为历史的陪衬，尤其是失败的陪衬，一个被“丑化”的陪衬。当年的批判者认为，作品贬低农民革命的作用，歪曲历史发展的面貌。批判者认为，《武训传》一方面把武训描绘成“高高站在云端向下界微笑”的大圣人，万众歌唱的先觉者，另一方面又塑造了一个参加太平天国运动的农民战士周大，作为武训的反衬，证明这“一文一武”走了不同的道路，结果“武”的失败，“文”的成功，武训成了“至仁至勇”的“千古一人”，其用意是很清楚的。尽管历史上农民起义经常成为地主阶级改朝换代的工具，但也决不能因此降低或抹杀了农民革命在中国历史上的伟大作用。《武训传》把周大率领的农民革命运动描绘的，不是“一败涂地”，就是“大势已去”，从而突出了“还是打算讨饭积钱修义学”的武训道路，才是一条可行的路，武训才是农民的救世主。批判者认为，这是对历史的颠倒。

涉及到创作中的对具体的农民形象的塑造，应该是正面的高大的工农兵形象而不是那些灰色的“中间人物”。邵荃麟“中间人物论”的被批判就是这一文艺律法的起作用的结果。当年的批判者认为，邵荃麟等人是“站在反人民的立场”，反对写英雄人物；提倡写落后人物，并说“中间人物”是一个“反人民的概念”，“写中间人物”和“现实主义深化”是“资产阶级的文学主张，是同党的文艺方针政策相对立，同文艺为工农兵服务、为社会主义革命和建设服务的方针相对立的极其错误的理论主张”。这是“文艺上的社会主义道路同资本主义道路的斗争，是无产阶级的社会主义的文艺路线同资产阶级的反社会主义的文艺路线的斗争”㊵。这场批判一直持续到1966年“文化大革命”前夕。《部队文艺工作座谈会纪要》出笼后，更把“写中间人物”打成“反革命修正主义文艺主张”，把大连创作会议诬为“反革命黑会”。

其次，文学艺术必须弘扬革命的暴力，而不是如《武训传》那样弘扬资产阶级的改良主义。当年《武训传》的批判者给这部电影所归纳的三大罪状，其中两条都与这一规则有关。批判者认为，《武训传》宣扬了历史唯心主义和资产阶级改良主义。批判者认为，《武训传》在一定程度上揭露了封建地主阶级对劳动人民残酷的经济剥削和政治压迫，反映了旧社会广大贫苦农民饥寒交迫、牛马不如的生活。但他们又认为，影片着力宣扬了不识字只能沉沦地狱，念书才能升入天堂的思想，这是非常错误的。编导者为了形象地宣传“文化翻身”的重要性，用艺术夸张的手法设计了一场梦幻：“男、女、老的、小的……伸着手、扶着杖，用力睁着他们看不见事物的双眼，在人生的‘奈何桥’上战战兢兢地摸索着走……后面有张举人拿着尖刀和笔……在笑喊，‘你们这些睁眼瞎子！我把你们都打下苦海，叫你们永世不得翻身！’”批判者认为，这是对历史的歪曲。因为在封建社会里，劳

动人民连起码的生活都没有保障，根本不可能有受教育的权利，只有走武装夺取政权的道路，彻底摆脱被剥削受压迫的地位，劳动人民才能求得文化上的翻身；如果把广大群众不识字、文化落后的状态夸大为一切不幸和灾难的根源，那就只能得出人民翻身必须先读书识字，不必进行革命斗争的结论。编导这样的处理，实质上是反历史唯物主义的唯心论和资产阶级改良主义在艺术上的表现。其次批判者认为作品美化了阶级投降主义和苦行主义。编导者通过艺术形象赞扬武训刻苦笃行，为兴办义学不惜在人前下跪，树顶爬行，“打一拳，两个钱”，“踢一脚，三个钱”，以此聚敛经费；在学校“不敢同老师和诸位先生坐在一起”，而自愿“站在门外，觉得心安，觉得快乐”，认为这是武训“悲剧性的反抗和服务性牺牲精神”的表现，可以同鲁迅“俯首甘为孺子牛”的媲美。批判者认为，武训兴办义学完全是为了取得宣传封建文化的地位，他自视低人一等，甘居下贱，对封建统治者奴颜婢膝，俯首帖耳，完全是一种奴才性格的表现，是对劳动人民人格上的侮辱。因此，影片中的武训绝不是向劳动人民俯首的“牛”，而是俯首于地主阶级的“牛”。武训兴办义学，也绝不是什么“劳动人民文化翻身的旗帜”，有着和太平军一样的“革命意义”，他走的是依傍地主官僚的道路，妥协投降才是问题的实质。

第三，文学艺术必须表现革命的历史趋势。衡量文学作品的标准是看它是否表现了历史发展的规律，严格地说，看它是否符合马克思主义的社会发展理论所界定的六个阶段。依照这样的规则，《红楼梦》之所以伟大就在于，它表现了封建社会必然崩溃的历史趋势。而胡适和俞平伯的理论观点很显然与此背道而驰。胡适在《红楼梦考证》中曾说：“红楼梦只是老老实实的描写这一个‘坐吃山空’‘树倒猢狲散’的自然趋势。因为如此，所以红楼梦是一部自然主义的杰作，那班猜谜的科学大家不晓得红楼

梦的真正价值正在这平淡无奇的自然主义上面。”俞平伯评价《红楼梦》虽和胡适的目的不同；但也否认《红楼梦》是一部伟大的现实主义杰作，否认《红楼梦》所反映的是典型的社会悲剧，进而断定《红楼梦》只是个别家庭和个别人的悲剧，把《红楼梦》说成为一部自然主义的写生作品。对于俞平伯的“自传说”，批判者认为，自传说贬低了《红楼梦》对于封建末世的社会矛盾和时代冲突所作的高度典型概括，掩盖了作者对于书中人物的强烈爱憎、褒贬和取舍，最后也就否定了《红楼梦》是一部具有反封建倾向的伟大现实主义作品。胡适和俞平伯在《红楼梦考证》和《红楼梦简论》中说，《红楼梦》写贾府衰败是曹雪芹“描写他家由富贵变贫穷的情形”。批判者认为，这样既不能说明贾府衰败的真正原因，也不能阐明《红楼梦》的伟大现实意义。贾氏的衰败不只是一个家庭的问题，也不仅仅是贾氏家族兴衰的命运，而是整个封建官僚地主阶级，在逐渐形成的新的历史条件下必然走向崩溃的征兆。俞平伯把贾氏从当时的社会发展及它所隶属的阶级分隔开来去考察它的破败，最后只能说明这一家庭灭亡的事实，而不能回答它究竟为什么必然要灭亡，亦即它的社会原因是什么。而这恰恰是《红楼梦》所反映的历史的真实。既然确立了《红楼梦》的主题是表现了中国封建社会必然灭亡的历史趋势，那么，《红楼梦》的“主要观念”当然也就不是“色”“空”了。批判者指出，“色”“空”或者“梦幻”这类说法，是一种受了佛教影响的封建士大夫的传统思想，是作者思想落后的一面。但作者的思想有积极的一面，而且在作品里，作者思想中的积极因素和他的现实主义的创作方法，战胜了他的思想中的消极因素。因此，《红楼梦》的总的倾向和感人之处并不是什么“色”“空”，而是对于违抗封建道统的忠贞爱情的热烈歌颂，对于封建社会的叛逆者和被压迫者的深挚同情，对于封建制度和封建统治阶级的尖锐批判。俞平伯把《红楼梦》中的“色”“空”

思想夸大为全书的“主要观念”，显然是不符合作品实际的。既然《红楼梦》中充满了对于封建统治阶级的批判，那么它的风格当然也就不是“怨而不怒”，而是有“怒”、有“谤”、有“牢骚”。它也表现出中国文学富有战斗性的优秀传统。于是，俞平伯用“怨而不怒”来说明《红楼梦》的风格，对于作品的美学价值无异就成了一种“贬低”。

一个显然的逻辑是，由于《红楼梦》反映了历史发展的趋势，所以就成为了一部具有独创性的文学作品。因此批判者认为，《红楼梦》是独创之作，而不是简单的模仿。许多批判者指出，一部伟大的现实主义作品，同以前的古典文学传统有着密切的联系，它必然会受到前代的影响，但更主要的在于它源于现实，而不是源于某一作品，否则它就谈不上是现实主义。《红楼梦》确有某些地方受到《西厢记》、《金瓶梅》、《西游记》、《水浒》乃至《左传》、《史记》、乐府诗词之类的影响，但决不能以此得出结论，说《红楼梦》是从某些作品脱胎而出。《红楼梦》继承和发扬了我国古典文学的优秀传统，吸收了其中的人民性和现实主义精华。作者对传统的继承既不是简单的模仿，更不是刻板的照抄，而是在融汇基础上的发展创造。作者通过典型人物的成功塑造，深刻地揭示了封建社会末期的基本特征，暴露了封建官僚阶级的腐朽本质，从而使《红楼梦》达到了现实主义的新高峰，成为我国封建社会的百科全书。俞平伯不是从这些方面去探讨《红楼梦》的传统性，而以其中某些情节和古书相似或受其影响来论断其传统性，其结果当然会得出一系列形式主义的结论。

依照同样的逻辑，胡适和俞平伯的研究工具——考据学方法论，也就成了值得质疑和批判的东西了。批判者认为，虽然俞平伯对《红楼梦》作过许多考证工作，他也对《红楼梦》作了不少的辨伪和存真工作，但以考证代替文学批评，则是错误的，而且

对有些问题的考证，已经超出了考证范围。如《好了歌注》、《飞鸟各投林》两词本来是作者描写封建官僚地主阶级走向灭亡的挽歌，综合地反映了这一阶级的变化，而俞平伯却以为每一句代表书中一人的结局，在不能确定某一句代表谁时，就用“我以为是”的主观臆测来代替。俞平伯的这种烦琐考证和根据这些考证推断作者的主观意图的方法，显然是不能正确评价这部伟大作品的。他们认为，如果对于《红楼梦》的研究仅仅停留在局部问题甚至枝节的考证上，以考证学代替文艺学，不从创作实践和文学理论的高度作出应有的评价，那是很不够的。这样研究下去，无怪乎如他自己所说：“这书在中国文坛上是个梦魇，你越研究便越觉糊涂。”

这几次运动从大的角度来看，它们的意义是深远的，正是因此，这一系列的批判运动导致了知识分子从当代革命文化的隐退，导致了革命现实主义规则的最终法律地位的形成。它们不但深刻影响中国当代社会，而且对中国现代文艺的发展更是致命的。

第三节　“双百”方针：“阳谋”时代的双关修辞

当代的政治形式是复杂多变的。1950 年代就更是如此，就在 1955 年还发生了对“胡风反革命集团”的斗争，也由此而在全国开展了“肃清反革命”的运动。这些运动使人们有理由相信《人民日报》的那篇社论的断语：“在为国家的社会主义工业化和建成社会主义社会的伟大运动中，阶级斗争更加尖锐，反革命分子必然要进行破坏活动。”㊶但是到了这一年的岁末和 1956 年

初，情势似乎发生了逆转。

1950年代初，毛泽东在不同场合，分别提过“百花齐放”和“百家争鸣”；1951年他为刚成立的中国戏曲研究院题词：“百花齐放，推陈出新”；1953年，对中国历史研究委员会有关历史研究工作，有过“百家争鸣”的指示。但把这两个短语连一起，并作为国家和执政党的一项发展文艺和科学的政策则发生在1956年。1956年4月下旬的中共中央政治局扩大会议上，毛泽东作了《论十大关系》的报告。报告虽然并未正式提出这一方针，但已涉及其基本精神和现实依据。扩大会议在讨论这一报告时，陆定一、陈伯达等提出，在科学和文学艺术事业上，应该实施把政治问题和学术、技术性质的问题分开的方针。陈伯达说，在文化科学问题上，恐怕基本上要提出两个口号去贯彻，就是“百花齐放”、“百家争鸣”，一个在艺术上，一个在科学上。4月28日毛泽东的总结发言，采纳了讨论中的提法，说“‘百花齐放’、‘百家争鸣’，我看应该成为我们的方针，艺术问题上百花齐放，科学问题上百家争鸣。”在5月2日的最高国务会议上，毛泽东正式把它作为一项方针提出，说“在艺术方面的百花齐放的方针，在学术方面的百家争鸣的方针，是必要的”，并指出，“在中华人民共和国宪法范围之内，各种学术思想，正确的、错误的，让他们去说，不去干涉他们，”“只有反革命议论不让发表，这是人民民主专政。”[42]

提出双百方针的背景有三个方面：

一是毛泽东对当时胜利形势的估计。1955年下半年，农业合作化的“高潮”和稍后在城市进行的对工商业等的“社会主义改造”取得“胜利”，使毛泽东认为，所有制 、生产关系的社会主义革命的完成指日可待，大规模的阶级斗争已基本结束，全党的工作重心应转移到经济建设上。为了实现创建现代化民族国家的雄心勃勃的构想，力量的动员是首先必须考虑的问题，这就是

后来毛泽东在《论十大关系》中所说的，“一定要努力把党内党外、国内国外的一切积极因素、直接的、间接的积极因素，全部调动起来。”㊸

二是对知识分子阶级属性的乐观估价。在《论十大关系》中，毛泽东分析知识分子的思想状况，估计其可能投入的最大限度，认为调动其积极性和创造精神，又是“现代化”的重要课题。1956 年 1 月，中共中央召开了知识分子问题的会议，周恩来在《关于知识分子问题的报告》中，认为经过 50 年代初以来的思想改造运动，经过参加社会活动、政治斗争，知识分子的绝大多数“已经是工人阶级的一部分”，因而是可以信赖、可以依靠的对象（即陆定一后来有关“双百方针”的报告中所说的，今天的“知识界的政治思想状况已经有了根本的变化”。不过，陆定一却没有明确指认“有了根本变化”的知识分子的“阶级属性”㊹。在这次会议的最后，毛泽东在讲话中谈到了对待知识分子的态度问题。他说：“有的同志说些不聪明的话，说什么‘不要他们也行’，‘老子是革命的’，这话不对。现在叫技术革命，文化革命，革愚昧无知的命，没有他们是不行的，单靠我们老粗是不行的。”

三是，这期间“社会主义阵营”（主要是前苏联和东欧的社会主义国家）出现的情况，使如何运用适当的方法来解决“人民内部矛盾”，解决思想文化问题，成为毛泽东和中共领导层关注的另一紧迫点。这些是“双百”方针提出的时代背景和主要动机。

在“双百”方针正式提出后，在随后的 1956 年 5 月 26 日，中共中央在中南海怀仁堂，召开了有北京知名科学家、文学家、艺术家参加的会议，由中国共产党中央负责意识形态工作的陆定一（时任中共中央宣传部长）作题为《百花齐放，百家争鸣》的报告㊺，具体阐述了“双百”方针内涵。报告详细论述了这一方针提出的依据和贯彻执行这一方针的要求。他指出“百花齐放，

百家争鸣”的方针，“是提倡在文学艺术工作和科学研究工作中有独立思考的自由，有辩论的自由，有创作和批评的自由，有发表自己意见、坚持自己意见和保留自己意见的自由”。关于科学艺术和政治的关系这一敏感的问题，他认为“……文学和科学研究，虽然同阶级斗争密切相关，可是它和政治终究不是完全相同的。政治斗争，是阶级斗争的直接的表现形式，文艺和社会科学，可以直接的表现阶级斗争，也可以比较曲折地表现阶级斗争。以为文艺和科学同政治无关，可以‘为艺术而艺术’，‘为科学而科学’，这是一种右的片面性的看法，是错误的。反之，把文艺和科学同政治完全等同起来，就会发生另一种片面的看法，就会犯‘左’的简单化的错误”。于是，报告提出要确定这一方针实施的界限和范围，这就是，百花齐放，百家争鸣，“是人民内部的自由”，“这是一条政治界线：政治上必须分清敌我”。陆定一指出：“在人民内部，不但有宣传唯物主义的自由，也有宣传唯心主义的自由。只要不是反革命分子，不管是宣传唯物主义或者是宣传唯心主义，都是有自由的。”不过他又强调：“对人民内部的唯心主义的落后思想，应该进行斗争，这个斗争也是尖锐的，但这个斗争是从团结出发的……”在文艺工作和科研领域的表现，文艺工作者在为工农兵工作的前提下，可以运用自己认为最好的方法来创作。至于题材问题，他说：“党从未加以限制。只许写工农兵，只许写新社会，只许写新人物等等，这种限制是不对的。文艺既然要为工农兵服务，当然要歌颂新社会和正面人物，要歌颂进步，同时要批评落后，所以文艺题材要非常宽广。”

关于如何贯彻“双百”方针的问题，毛泽东以他惯用的“矛盾论”和对立统一理论，提出了解决问题的具体方法，他明确指出：“艺术上不同的形式和风格可以自由发展，科学上不同的学派可以自由争论。利用行政力量，强制推行一种风格，一种学

派，禁止另一种风格，另一种学派，我们认为会有害于艺术和科学的发展。艺术和科学中的是非问题，应当通过艺术界科学界的自由讨论去解决，通过艺术和科学的实践去解决，而不应当采取简单的方法去解决。”毛泽东郑重指出：“实行百花齐放，百家争鸣并不会削弱马克思主义在思想界的领导地位，相反地正是会加强它的这种地位。”㊻

陆定一的报告申明这一方针对发展、繁荣我国科学文化的重要意义，指出它“是提倡在文学艺术工作和科学研究工作中有独立思考的自由，有辩论的自由，有创作和批评的自由，有发表自己的意见、坚持自己的意见和保留自己的意见的自由。”不过，报告又认为，“在阶级社会里，文学艺术和科学工作毕竟要成为阶级斗争的武器”，这样，“独立思考的自由”，“创作和批评的自由”的可能性就会成为疑问。意识到这一问题的存在，报告人遂划出了这一方针实施上的界限和范围，即百花齐放，百家争鸣“是人民内部的自由”。

在1956年到1957年上半年，知识分子对这一方针的反应是既热烈又审慎（审慎主要来自对这一政策的疑虑）的。这种复杂的心情，当时一篇影响广泛的文章将之概括为“知识分子的早春天气”（“早春天气，未免乍寒乍暖，这原是最难将息的时节。”）反应的热烈，是因为这一方针的提出，原来是为了纠正当时存在的，国家在文化科学工作上的“教条主义”路线；而且在方针提出的一段时间里，的确出现了新的气象（文学理论的活跃，创作上题材、风格空间的拓展，剧目的开放，学术上对中国历史分期、对人口学、社会学、遗传学一些问题的争论，《人民日报》、《文艺报》、《文汇报》等报刊的改版等）。知识分子当时普遍有一种“再度解放”（费孝通语）的欣喜，一些人也有被执政党当作“知己”的温暖。㊼

但是，上述的中共中央对于双百方针的申明却留下了许多空

白，这就使得对它的阐释出现了多种可能性；

从当时的历史现实来看，“双百方针”是引蛇出洞的前奏，它可能埋藏着很深的政治用心。

其实，在双百方针提出之初，就有人提出疑义。他们认为“只需要强调‘百花齐放，百家争鸣’，为工农兵服务的方向就可以不必强调了”的观点，是错误的。“在‘百花齐放，百家争鸣’的口号下，……应该高举起自己鲜明的旗帜，压住阵脚进行斗争。否则，那就不是‘百家争鸣’，而是社会主义的文学队伍自动地、消极地偃旗息鼓了。”㊽

结合1950年代中期的历史，我们可以看到，在提出“双百方针”之后，很快就出现了“大鸣大放”运动；而在大鸣大放之后，紧接着就是“反右”运动，大批的知识分子被以“鸣放”中的言辞为口实而遭到迫害。最高领袖曾把“大鸣大放”称为“阳谋”下的“引蛇出洞”策略，而双百方针的提出正是鸣放的前夕，安知双百方针不是这样的策略的一部分。

很显然，人们对于双百方针的审慎和疑虑是有着理论和现实实践上以及“历史记忆”上依据的。“……在我们的国家里，争鸣是缺乏历史传统和习惯的。春秋时代的争鸣只是昙花一现，秦汉而后直到清代文人学士命运多舛，是尽人皆知的：五四时代也曾一度争鸣，但紧跟着就是军阀混战、反动统治；在鲁迅的作品中就能看到：很多追求真理的青年被悬首示众；今天中年以上的某些知识分子，对此当然记忆犹新。这个几千年来的历史趋势和生活习惯，自然不是三年五载所能完全扭转过来的。”㊾况且，50年代以来开展的一系列运动（对电影《武训传》、《红楼梦研究》、胡适和胡风集团等的批判），“硝烟”尚未飘散，对它们也未见在“双百方针”的基点上有新的阐释。因此，一些人便顾虑重重。最后的结果也果然是：“鸣放三部曲：一放；二收；三整。”㊿况且在随后爆发的大鸣大放运动，和随即爆发的反右运

动，都是对这样的“鸣放”的收拾。

从双百方针本身来说，其中的“人民”和“敌人”的涵义也是意味深长的。

无论是双百方针的制定者、施行者，还是被施行者来说，问题的症结是，“百花”齐放、“百家”争鸣的界限在哪里？有人认为这就意味着对“价值多元”的合理性的承认。他们认为，“双百方针”是容许文化思想的多元存在和承认个体不同的价值决断的合理性。“一个人说的话对不对是一件事。他可不可以说出来是另一件事。准不准许说不对的话是对任何民主宪法的严重考验”；“所谓‘民主精神’，应该包括能容忍你不喜欢的人，容忍你不喜欢的话”，而“我们目前还不能进一步说，每个中国人都已经有了说话和写作的自由了”㉛。但是，从毛泽东和陆定一的解释来看，这样的理解显然是错误的。那么就只能退而求其次了。也就是说能参与齐放的“花”和能合法参与争鸣的“家”只能是“人民内部”。并且希望由此而孕育出文学艺术与政治关系的理想状态：“一方面提倡独立思考、自由争论，足以高度发挥全国知识分子的积极性、潜在力和创造性，但又不陷于资本主义社会自流、自发的自由主义；另一方面，它以马克思列宁主义的指导和党的领导为前提，但它反对用行政命令来解决学术思想问题，与反动统治阶级罢黜百家，定于一尊、统制思想的文化政策有天渊之别。”㉜

将文学艺术和学术问题强行分割为相互对立的两个方面，这本身就是荒谬的。更何况在当代中国这一语境中，政治和学术（艺术）的界限、“人民内部”和“外部”的界限如何确定？是先确定其是否属“人民内部”的身分才能获得“放”和“鸣”的资格，还是视其“鸣”和“放”的内容来确定其是否是“人民”？

在中国当代政治词典中，“人民”的内涵是不断变易的。在

抗战时期，地主和小资产阶级都是“人民”；而到解放战争时期，地主则成了“敌人”；到解放初期，知识分子是人民的一部分，但到了1957年，则成了敌人。就双百方针提出这一时期来说，在初期，知识分子很显然是人民的范畴。周恩来说，经过50年代初以来的思想改造运动，经过参加社会活动、政治斗争，知识分子的绝大多数“已经是工人阶级的一部分”，因而是可以信赖、可以依靠的对象。而从1956年底到次年上半年，在“社会主义阵营”的前苏联和东欧各国，发生了一系列的要求政治、经济变革的事件，有的且演化为激烈的流血冲突。其后，在中共宣布开展的整风和鸣放运动中，许多知识分子对中共和国家的政策，对政治生活和文化问题，提出许多尖锐的批评。这使毛泽东认为“事情正在起变化”。于是知识分子便划到人民的范畴之外，而成了“右派”——敌人。1956年初对知识分子大部分已是工人阶级的估计被不作任何说明地推翻，毛泽东宣称“全国有几百万资产阶级和曾为旧社会服务的知识分子”，并认为“有反共情绪的右派分子为了达到他们的企图，他们不顾一切，想要在中国这块土地上刮起一阵害禾稼、毁房屋的七级以上的台风。”[53]

对“人民”和“敌人”这两个双百方针中的核心概念的动摇不定的阐释，自然导致了对这一方针的动摇不定的阐释和执行。

双百方针提出的初期，由于理解的宽泛，文学艺术创作和学术研究就具有较大的自由度。它也确实调动知识分子的积极性、主动精神，使窄狭的文艺和学术道路变成开明的方针。而随着形势的日益紧张，“双百”就被论述为一项捍卫无产阶级意识形态的政策[54]。相应的，“百花”和“百家”之“百”的数量也就发生了锐减。当最高领袖宣布：“无产阶级和资产阶级之间在意识形态方面的阶级斗争，还是长时期的，曲折的，有时甚至是很激烈的。”“社会主义和资本主义之间谁胜谁负的问题还没有真正解决”的时候，这一“字面看”“没有阶级性”的方针就具有了很

强的阶级性质："我们提倡百家争鸣，在各个部门可以有许多派，许多家，可是就世界观来说，在现代基本上只有两家，就是无产阶级一家，资产阶级一家。"[55]在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中进一步提出了确定是否具有"鸣"和"放"的资格，也确定"鸣"和"放"的是"香花"还是"毒草"的六条标准：

> 根据我国宪法的原则，根据我国最大多数人民的意志和我国各党派历次宣布的共同的政治主张，这种标准可以大致规定如下：（一）有利于团结各族人民，而不是分裂人民；（二）有利于社会主义改造和社会主义建设，而不是不利于社会主义改造和建设；（三）有利于巩固人民民主专政，而不是破坏或者削弱这个专政；（四）有利于巩固民主集中制，而不是破坏或者削弱这个制度；（五）有利于巩固共产党的领导，而不是摆脱或者削弱这个领导；（六）有利于社会主义的国际团结和全世界爱好和平人民的国际团结，而不是有损于这些团结。这六条标准中，最重要的是社会主义道路和党的领导两条。[56]

在"双百"方针之外，提出六条标准作为"前提"，其实就是取消这一方针。

此后，关于"双百方针"，在不同时间，制订者和施行者在这一框架内会继续做出不同的阐释。阐释的着重点，会根据不同时期对政治和阶级斗争形势，以及知识分子思想状况的估计而有所转移。或者强调在统一政治方向下，文艺和学术的有限度的"多样化"（如文艺上风格、题材、体裁、形式的多样化），拓展学术问题讨论的空间。或者强调这一方针决不意味着"对资产阶级思想和反社会主义毒草实行'宽容'和'忍让'"，而是"无产阶级的极端坚定的阶级政策"[57]，以此来挤压、清除一切被认为

是资产阶级（或修正主义）的文艺、学术思想和成果。前一种情况，如1960年代初的“调整”时期[58]，如“文革”后1980年代的一段时间等。

由此可见，所谓的“百花齐放，百家争鸣”在一开始就不是一个有确定内涵的概念，对它的阐释也很难归入“学术”的范畴。这一方针（政策），采用了比喻性的修辞方式来表达，并与我国古代的被“理想化”了的历史情景（战国时代诸子百家的学术繁荣）相联结。这一命题本身在特定历史情景中存在的矛盾性因素，和这一比喻性概念的含混，既让具有不同思想立场的知识者寄托各种想像，也给政策的制订者和施行者留出根据不同情势阐释其内涵的广阔空间。国家和执政党在处理其与知识分子复杂关系时，可以根据社会政治情势，根据政策制定者所代表的阶级和社会集团的利益加以制订，当然也会根据情况的变化不断予以调整和修改。离开这一基点去讨论这一方针的“真正”涵义，辨明怎样才能对其“正确”理解，都可能是找错了路径。这是因为，被施行者固然可以对这项政策说三道四，但最后的解释权，却是政策的制定者和施行者：这是双百方针提出和实施的历史过程所证实的。

第四节　胡风的文艺思想

在中国现代左翼文艺活动中，胡风[59]是一位老资格的文艺理论家和创作家。他1922年参加共青团，1925年退团。同年暑期考进北京大学预科，第二年转入清华大学英文系，不久，回到本县追随革命。大革命失败后，1929年东渡日本庆应大学学习，结识了日本无产阶级作家小林多喜二等人，加入日本共产党，同

时又参加了中国“左联”东京支部的活动，开始介入国内的文艺思想论争。1933 年被日本当局逮捕驱逐回国。在上海结识了鲁迅、冯雪峰等人。曾担任“左联”宣传部长和常务书记。1934 年辞去“左联”的职务后，开始了革命作家的生涯，除了诗歌创作和翻译作品外，主要从事文艺批评。抗日战争爆发后，胡风在国统区先后创办和主编了《七月》杂志、“七月诗丛”、“七月文丛”和《希望》杂志，参加中华全国文艺界抗敌协会总会工作。从 1930 到 40 年代，他用胡风、谷非、高荒等笔名写了大量的文艺评论和理论文章，在文艺界产生了很大影响。从 30 年代到解放初期，胡风先后出版了《文艺笔谈》、《文学与生活》、《密云期风习小纪》、《剑·文艺·人民》、《论民族形式问题》、《在混乱里》、《逆流的日子》、《为了明天》、《论现实主义的路》等文艺论集和通讯报告集《和新人物在一起》、诗集《鲜花与箭》《时间开始了》等。

在丰富的批评实践和持久的文艺论战中，胡风形成和发展了自己的文艺思想，同时也加深了同许多文艺理论批评家的分歧。在“左联”时期，他就典型问题，同周扬进行了讨论；在“两个口号”问题上，他和鲁迅、冯雪峰一起，同周扬、郭沫若、陈伯达等展开了论争；抗战时期，在关于文化战略问题上，他同郭沫若进行了论辩；在“民族形式”问题上，他同周扬、郭沫若、艾思奇、胡绳、葛一虹、何其芳、潘梓年及向林冰等进行了论战；抗战后期和解放战争时期，就舒芜的《论主观》和现实主义问题，他又同邵荃麟、何其芳、林默涵、黄药眠、胡绳、乔冠华等进行了论争。直到新中国成立，他同不少文艺理论批评家在文艺观点上的分歧依然存在，论争以或明或暗的方式进行着。这在一定程度上构成了批判胡风文艺思想的契机。

胡风文艺思想的理论渊源也是比较驳杂的：

对胡风文艺思想影响最大的是马克思主义。胡风在日本留学

期间广泛接触马克思主义文艺理论。大革命失败后，1929年他东渡日本庆应大学学习，并参加了普罗文化活动。在日本期间，结识了日本无产阶级作家小林多喜二等人，加入日本共产党，同时又参加了中国“左联”东京支部的活动。在马克思主义文艺理论方面，他早年曾受过俄国的“拉普派”和日本的福本和夫的影响，后来又深受高尔基、卢卡契等人的思想影响，同时，也研读了马克思、恩格斯、列宁、斯大林的大量原著。胡风还曾接触和翻译过别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜波罗留波夫和普列汉洛夫等人的著作。马克思主义和当时受到左翼信奉的现实主义构成了胡风文艺思想的底蕴。胡风熟练地运用马克思主义的社会发展阶段的划分（即社会的发展可以分为原始社会、封建社会、资本主义社会、社会主义社会和共产主义社会），并把社会发展与五四的“进步”理念相结合，把文化和文艺也相应地分为五种，从而使不同阶段的文化和文艺都具有了“进步”和“落后”的特性，正是在这样的理论基础上，他把中国的传统文学和文化归结为“封建”的文化和文艺，而加以批判。胡风的“主观”“战斗”精神一词可能来源于黑格尔的主观精神或主观理念，但胡风实际上已把它置于唯物的基础之上，使它具有深厚的唯物论色彩和社会色彩。正如刘锋杰在论述胡风的《文艺与生活》时所说：“尽管胡风在其中的‘创作之路’部分开始探讨主观与创作的关系，肯定了没有主观精神的活跃就没有创作，主观想象可以补足作家经验的不足等问题，胡风对文学的总体思考，实际是对前苏联在二三十年代所形成的文学理论体系的模仿与认同，其中所论主观部分，也没有脱离这一理论体系本身，具有超越整个体系的思想魅力。”[60]尽管刘文不尽准确，但是它至少说明了胡风与苏联马克思主义的思想关联。再者胡风所接受的苏联和俄罗斯时期马克思主义理论也是复杂的，普列汉诺夫、别林斯基的马克思主义具有民主主义的和人道主义的精神。而这正是对胡风影响巨大的思想

资源。“文学是人学”的思想使胡风在构筑自己的理论体系时，更注重从“人”的角度去考虑文学的规律，把自己的文学思想与弗洛伊德主义的人文主义实现了沟通。

再次是弗洛伊德主义的影响。胡风在日本期间受到弗洛伊德主义的影响，回国后又受到鲁迅的影响，鲁迅翻译的厨川白村的《苦闷的象征》使他从精神分析的角度来理解作家的创作、理解艺术创作的规律。这部作品虽然自成体系，但源自弗洛伊德和与其观点相通的柏格森的理论，里面充斥了“冲突”、“压抑”、“苦闷”、“本能”等性心理术语，并揭示出这种冲突压抑而生的苦闷便是文艺创作的动力。胡风则是从革命的文艺实践中接近了精神分析学，注重从创作规律本身，特别是从创作心理学的角度去探索“主观精神”的重要性。1935 年在《为初执笔者的创作谈》中第一次用“熔炉”来比喻创作过程中作家的“孕育”题材的活动。此后，胡风还用过诸如“燃烧”、“沸腾”、“化合”、“交融”、“纠合”、“欲望”、“欲求”、“情欲”、“热情”、“Passion”、“爱憎”、“求生的欲望”、“求生的狂喜”等比喻性词汇，来说明创作中作家头脑所起到的“熔炉”作用。这些词汇都有意突出“主观精神”的热烈、饱满与主动，而客观的东西正是通过“主观精神”极为活跃的“熔炉”般的熔铸，才结晶为作品的内容。而这样的“熔铸”的完成是作家“想象力”作用的成果。胡风认为“作家的想象或直观在现实的材料里面发现出普通人眼看不见的东西，给以加工、发展，使他的形象取得某种凸显的鲜明的面貌”。作家的主观和客观的材料经过“相生相克”的过程，经过作家的“受难”过程，而达到“最无伪，最有生命力，最能够说出他所要把捉的生活内容的表现形式”。[61]

再次是意志论的影响。柏格森认为，惟一实在的是人内心体验到的内心冲动，它是一种绵延，一种不断的活动。进化的过程就是人的生命冲动的绵延。尼采的唯意志论强调鼓吹和崇拜“超

人”的“强力意志”。身受唯意志论影响的存在主义也强调自由选择、自由竞争，就是以生命意志为前提的。鲁迅身受尼采的影响，还翻译过他的一些著作。胡风受鲁迅的影响，他的精神分析带有显在的意志论的特征，处处张扬意志对作家创作的作用，他经常用的词汇如“燃烧”与鲁迅的“肉搏”同出一辙，张扬文学的“力”度。强调对国民性的批判，对国民性的“超人”视点的谛视。弗洛伊德主义和柏格森为胡风从“体验”的精神分析的角度把握文艺创作的规律，从主体性的角度把握作家的创作过程提供了理论的依据。

除此之外，在胡风的后期则更多地受到西欧和俄国的批判现实主义的影响，以及黑格尔的某些理论影响。

胡风是具有强烈社会参与意识的文艺理论家，但他不拒斥对各种理论的批判观照，既吸收了马克思主义，又汲取了德国生命哲学和弗洛伊德主义的营养。他将鲁迅的“创作总植根于爱”作为一面旗帜，领悟和创构了“主观战斗精神论”。主张文学创作不是对现实的简单摹仿，而是要靠作家“主观精神”的投入与战斗，主观精神是生活转化于作品的决定因素。“真正艺术上的认识境界只有认识的主体（作者自己）用整个精神活动和物件发生交涉时候才能达到。”“伟大的作品都是为了满足某种欲求而被创造的，失去了欲求，失去了爱，作品不能够有真的生命。”[62]上述词汇“在他的理论批评中不规范地使用，本身就具有心理学文艺学特征，而这些术语的构成不难看到生命哲学对他的启发和影响，尤其是厨川白村《苦闷的象征》所反映的生命哲学。由于厨川白村综合和吸取了精神分析学的营养，或者是精神分析学文艺观的厨川白村表述，我们也有理由相信，精神分析直接和间接影响了他”。[63]

在长期的论战和批评中，胡风在哲学、文学的创作方法和作家的人格建构等方面都形成了自己的一套理论体系。

胡风文艺思想的核心是文学的“人学”，它来源于别林斯基和高尔基等俄国民主主义文学理论家。正是如此，他论述了创作中的作家，作家的主观的作用，作家的人格力量。

在此基础上，他思考的有关文学的一系列问题：

1. 胡风的文艺思想从哲学上可以概括为“主观战斗精神”

它包含三个方面：

（1）主观精神——主体的思维方式

胡风艺术论更多的时候是一种创作论，他在艺术涉及的诸多环节中，虽然他也对文学形象、作家品质和文本等进行了研究，但是更注重它们的产生过程，也就是创作的过程。哪怕是与周扬讨论“典型”问题，这一比较纯粹的静态的形象问题，胡风也会不自觉地从创作过程来论述，他说：“典型的差异只是在一个共同基础上的差异，那差异只是在于对于本质的共同性的表现方法的不同里面。”把典型的差异只看作“表现方法”的不同，这是典型的胡风的思维方式。这都说明胡风的文艺学带有文学心理学或者说创作心理学的特征。文艺心理学中最重要的或者说核心的概念就是“文艺心理”。这样的心理可以理解为“主观”，因为创造是在一种主观和精神状态中进行的。

1942年冬，胡风在《关于创作发展的二三感想》中初步提出了发扬“主观战斗精神”的主张。1944年10月，胡风在《希望》创刊号上发表了舒芜的《论主观》，这篇长达二万七千字的论文企图为“主观战斗精神”进行哲学论证。胡风对该文的观点表示了极大的兴趣，并提请读者“不要轻易放过”[64]

高扬“主观战斗精神”可以认为是胡风文艺思想的精髓。在胡风看来。“主观战斗精神”就是“生活底深入和胸怀底扩大”[65]，是主观对“人生”——客观的“融合”、“渗透”、“拥入”、“搏斗”、“相生相克”。他根据作家的创作实践指出，如果主观精神和客观精神“不是分离地，而是彼此融合，彼此渗透，

一定能够产生真的艺术生命”66。但是，艺术是主体的创造性活动，胡风在肯定“文艺是从生活产生出来的”和“文艺是反映生活的”这些大前提下，更强调主观能动作用，“因为，在现实生活上，对于客观事物的理解和发现需要主观精神的突击；在诗的创造过程上，客观事物只有通过主观精神的燃烧才能够使杂质成灰，使精英更亮，而凝成浑然的艺术生命”。67胡风认为，强调机械反映的客观主义和根据观念演绎作品的主观公式主义所缺乏的正是“主观战斗精神”。因此他们的作品中缺乏“更深广的内容，更丰富的生命”，“很难看到文艺家自己，很难看到文艺家自己的精神力量”68，而“主观战斗精神底衰落同时也就是对于客观现实的把捉力、拥抱力、突击力底衰落”。69

为了强调“主观战斗精神”，胡风还特别提出主体的“自我扩张”和“自我斗争”作为补充。他说：

> “对于对象的体现过程或克服过程，在作为主体的作家这一面同时也就是不断的自我扩张过程，不断地自我斗争过程。在体现过程或克服过程里面，对象底生命被作家底精神世界所拥入，使作家扩张了自己；但在这‘拥入’的当中，作家底主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用，而对象也要主动地用它底真实性来促成，修改、甚至推翻作家底或迎合或选择或抵抗的作用，这就引起了深刻的自我斗争。经过了这样的自我斗争，作家才能够在历史要求底真实性上得到自我扩张，这是艺术创造底源泉”70。

胡风力图通过这些论述把能动的主体引入艺术理论领域，以求深化艺术创作理论，进而成为批判主观公式主义和客观主义的思想武器。

由于突出地强调主体能动的实践，反对把人当做容纳客观对

象的“死的容器”或表现抽象思想的“工具”，所以这样的实践主体性总给人以“主观论”的印象。邵荃麟就曾认定胡风的所谓实践观，就是“片面地强调人的主观精神的作用，抹煞它对于客观世界的依赖关系，这是胡风唯心主义世界观的主要特征”，由于胡风“否认物质关系和物质关系的规律性的客观性质”，于是人的主观意识就成了决定客观存在的发展的首要因素，“这样就从根本上破坏了唯物主义的基本原则”㉛。邵荃麟的批判带有机械唯物论的色彩，但也确实反映了对实践主体性这一理论问题论述和探讨的难度。

（2）战斗精神——主体的生存姿态

在纯粹的哲学意义上，胡风的思想具有马克思主义的“反映论”的思维特征。因为他论述主观战斗精神是在肯定了“文艺是从生活产生出来的”和“文艺是反映生活的”前提下进行的。胡风在《论现实主义的路》中引述马克思的观点进一步发展了“主观战斗精神”论，提出了以人的“感性的活动”为基础的现实主义论，他指出，主观公式主义是从黑格尔式的“一般性的原则”出发的，客观主义则只把人看做“客观的感性对象”。这同费尔巴哈的理解相差无几。在真正的现实主义看来。人不但是客观的“感性的对象”，“而且还同时是主观的感性的活动。只有把握到了作为‘感性的活动’的人，才能够理解作‘感性的对象’的人的”。㉜从此出发，胡风初步建立起了以“人的感性的活动”，即以主体的实践性为逻辑起点的艺术理论框架，详细论述了“关于作家——创作的人”，和“关于形象——创作对象的人”之间的关系，把主观精神和客观精神统一在“人的感性的活动”上，从而使他的艺术理论成为具有主体论倾向的艺术理论。

如果单纯从胡风对于主观的强调来看，他的艺术心理学确实具有唯心主义的特征；但是胡风虽然强调创作主体的主观作用，但并不是主观唯心主义，他并没有放弃客观，从某种意义上说他

对实践（客观）和主体（主观）之间的关系的论述是辨证的，他通过“战斗”把主观和客观联系了起来。

在主观精神之外，胡风提出了“战斗精神”的概念。从普遍的意义上来考察胡风的文艺思想，战斗精神贯穿于他的所有论点之中，战斗就是胡风意义上的作家的存在状态：战斗存在于创作过程中，就是“主观战斗”；战斗存在于作家的人格之中，它是人格的一个组成部分。没有战斗精神作家的人格就是不完善的。更主要的是，胡风提出战斗精神是把它作为作家与社会实践的连接点。

胡风认为，作家要具有战斗精神。这样的战斗精神包涵两个方面：

一个是干预生活。积极地涉入生活，“为人生”；再放大一步是积极地干预社会现实，干预民族历史的进程，这种战斗精神就是要“置身在为民主的斗争里面”，甚至文艺是“为人民”的文艺；再放大一步就是“从现实深处出发”“和现实要害格斗”“仇恨凡俗主义”。[73]积极的对于社会生活的干预精神，使胡风对周作人的“纯净的观照”进行了批判，认为在人生的社会里进行纯净观照是不可能的。[74]因此作家要置身社会、置身生活，尤其是要置身在为民主、民族而斗争的社会之中。甚至，他还将这样的战斗精神置于很肤浅的政治的层面，提倡现实主义“为人民，也就是为社会主义革命和社会主义建设服务”[75]。因此，他赞扬了田间的创作精神，也赞扬了萧红的创作精神。[76]

另一方面，就是和自我进行“搏斗”，进行深刻的“自我斗争”，不断地对自我的意识进行选择和修改。而在进行斗争之中强烈的爱憎是至关重要的。在创作过程中，胡风强调主观的作用，或者说胡风所说的自我扩张实际上是文艺心理学范畴中的阐述。而要实现对这一创作过程的把握，就必须塑造一个具有人格力量的作家人格。要获得这样的人格，作家必须具备战斗精神。

胡风崇奉鲁迅的战斗不息的精神。鲁迅的战斗有一个特点，那就是把“心”和“力”完全结合在一起。别人战斗的时候是只能用脑子，即所谓理智，或者只能凭一股爱憎的火焰。但他则不然，就是在冷酷的分析里面，也燃烧着爱憎的火焰。——不，应该说，惟其能爱能憎，所以他的分析才能冷酷，才能深刻。他自己说：“能杀才能生，能憎才能爱，能生能爱才能文。”这是一个伟大战士的基本条件，也是一个伟大艺术家底基本条件。他的作品或杂文之所以能够那样在读者心里发生力量，就不外是他的笔尖底墨滴里掺和着他的血液的缘故。“吃的是草，挤出的是牛奶，血”，没有比这句话更能解释融合着思想家、战士、艺术家的他的一生。⑰正是这样高尔基、罗曼·罗兰才成为胡风崇拜的对象，他称许他们是“人类战士”“世界战士”“克服苦难的战士”，把人民引向了自由和光明。⑱

战斗是作为社会个体的人的做人的基本姿态，当然也是艺术家的创作姿态。

（3）人格力量——主体的人格构成

胡风的文艺理论中所强调的“主观战斗”精神的重要内容是认为作家应该具有必要的“人格素质”。那么，这样的人格素质又是什么呢？这样的人格素质大略包涵这样的几个方面：

一是面对生活的真诚的姿态。

胡风首先把“主观战斗精神”阐释为现实主义创作的态度和胸怀，并力图从五四新文学和鲁迅那里取得理论的支撑，他引述鲁迅在五四时期提倡的“为人生”和“改良这人生”的口号，认为“为人生”一方面要有真诚的心愿；另一方面要有对人生的深入的认识，对病态和不幸有感同身受的胸怀。⑲胡风认为，作家的“主观战斗精神”就来自于“作家底献身的意志，仁爱的胸怀”，“作家底对现实人生的真知灼见，不存一丝一毫自欺欺人的虚伪”，应有一颗不“说谎的心”。⑳

其次是民族、民主的激情。

在胡风的有关论著中，我们经常可以见到这样一些关键词如“民族”“民主”“人民”等。尽管胡风在对待传统文化的时候具有虚无主义的倾向，但他总是将文艺与民族和民主相结合，他思考了“民族革命战争与文艺”“人民大众向文学要求什么？”的问题，提倡文学要“置身在为民主的斗争里面”，倡导文艺要表达“人类解放的愿望”。他称颂高尔基“这个血肉的人道主义，无产阶级的人道主义，苏维埃的人道主义”㉛；称颂五四运动是“人底发现”㉜，称颂鲁迅“用革命的人文主义唤醒了沉睡的现实底灵魂”，“开辟了中国新文艺底传统”。而对针对客观主义（如《张天翼论》），他认为客观主义缺乏主观的精神，缺乏作家对世界的“燃烧”。直到建国后对他进行批判的时候，他仍然坚持：要发扬主观战斗精神，“须得作家有和人民痛痒相关的胸怀，主观精神，革命人道主义的精神”㉝。他企图以人道主义反对客观主义，反对用宿命态度对待“必然的法则”的公式主义；反对避世的性灵主义（如《林语堂论》）。

胡风的民族、民主精神带有周作人式的人道主义、平民主义倾向。胡风反对“名士才情”，他继承了五四的民粹精神，提倡作家应该成为“为人民而歌的歌手”。他认为一个作家应该是“一个为人类底自由幸福的战斗者，一个为亿万生灵底灾难的苦行者，一个善良的心灵底所有者”。㉞但胡风的平民主义又是鲁迅式的。鲁迅主张文学表现人生，主张对恶劣的国民性进行批判。胡风提出要正视和深入描写人民群众身上“几千年精神奴役的创伤”。这显然是对五四和鲁迅所提出的改造国民性思想的继承。

在胡风的思想中，这样的人格素质是非常重要的：一个作家要达到“真实”，不但要有直面现实的勇气，而且还要能够真实地传达出自己的体验。因为“有的作家底‘主观影响’要歪曲

它，但有的作家只有凭‘主观影响’才能深刻地把握它，创造它，甚至还要提高它。”㉟怎样才能使这种主观影响不歪曲它，而能真实地表达它呢？从创作过程来说，要“深入客观对象”；而主导这创作过程的是作家的素质：“这需要在作家本人和现实生活的肉搏过程中才可以达到，需要作家本人用真实的爱憎去看进生活底层才可以达到。”㊱一句话，要保证真实不被歪曲只有诉诸作家的素质，他说：“一个诚实的作家所爱的是活的人生真实。他所追求的也正是这个。用他自己的五官和思考认真地体识了的，成了他自己的东西的东西，才能够使作家表现的是用他自己的肉体和心灵把握到了的真实。”㊲诚实是能够进行灵魂“搏斗”的保证。

胡风的观点与当时无产阶级革命文学在根底上是一致的，但是他的表述又使他与一味强调阶级性的左翼文化现出了区别，使他成为左翼中的异类。所以蔡仪剖析了胡风的“仁爱的胸怀”和“人道主义”之后，认为“这样的文艺理论，也就是否认在阶级社会里文艺作为上层建筑进行阶级斗争的意义，使文学成为超阶级、超现实的表现主观精神要求的东西”。㊳有些批判者甚至断定胡风文艺思想所依托的“实践论”、“主体论”、“人性论”，“离开了客观，离开了具体的历史环境，离开了阶级和阶级斗争，离开了党的方针政策”，这只能是唯心论的㊴。

2．胡风的文艺思想：体验现实主义

胡风在展示自己的文艺思想在许多时候虽然着眼于现实的文艺/文学的创作，但是他更多的是从哲学的角度进行论述的。而把这样的哲学态度落实到文艺的范畴，则可以如王瑶所说的，称之为“体验现实主义”。现实主义问题，是中国现代、当代文学理论批评争论的焦点之一，因此它也是批判胡风文艺思想的一个焦点。在关于现实主义的许多理论问题上，胡风同他的批判者都存在着较深的分歧，其中较为突出的是关于“写真实”问题和关

于世界观同创作方法的关系问题。这也是自从 1930 年代苏联社会主义现实主义理论介绍到中国以后，革命文艺队伍内一直存在着激烈争议的问题。

胡风的文艺思想是现实主义的。

这首先表现在他对传统现实主义理论中典型范畴的认同。典型是传统现实主义的一个重要的范畴。胡风受到苏联的文学理论，俄罗斯以及欧洲现实主义文学，五四时期鲁迅等人创作的影响，深刻认同这一理论主张。在《关于创作经验》中他引述了苏联文学顾问会的《给初学写作者的一封信》的主张："文学作品的力量是在概括，是在综合（Generalization）。"⑩在与周扬的关于典型问题的论争中，他也一直坚持这样的理论。这样的理论主张在他对萧红的《生死场》的评价中表现得非常的显著："我并不是说作者没有她的短处和弱点。第一，对于题材的组织力不够，全篇显得是一些散漫的素描，感不到向着中心发展，不能使读者得到应该得到的紧张的迫力。第二，在人物的描写里面，综合想象的加工非常不够。个别地看来，她的人物都是活的，但每个人物的性格都不凸出，不大普遍，不能够明确地跳跃在读者的面前。"⑪

其次表现在他对于现实主义的对于现实的批判精神的认同。五四批判现实主义的精髓就是对现实的"批判"的姿态。胡风认为作家要干预社会，对黑暗的现实进行无情的批判。所以对于性灵主义和周作人，他是不赞成的，而对于像耶林这样的名不见经传的作家，对于端木蕻良的《鴜鹭湖的忧郁》这样的展现现实的作品进行了褒扬。他认为这样的批判就是"写真实"。胡风直到晚年仍然认为，"现实主义的中心问题是'写真实'"⑫。而这个观点早在 30 年代他就提出来了。在《张天翼论》中，他指出："艺术活动底最高目标是把捉人底真实，创造综合的典型。"⑬从这样的真实观出发，他提出文艺要不断揭示民众中的"精神奴役

的创伤”，他说：“精神奴役的创伤底活生生的一鳞波动，是封建主义旧中国全部存在底一个力点，它通过千千万万的脉络和微细色度向一切中国人联系着。”⑭胡风认为这是遭受封建主义奴役几千年的中国社会和中国民众的普遍的真实，是任何现实主义作家都不应当回避的。

但是胡风的现实主义又是社会主义现实主义的。他在晚年回顾自己的文学生涯时说：“从我开始评论工作以来，我追求的中心问题是现实主义（社会主义现实主义）的原则、实践道路和发展过程。”⑮他的理论的社会主义现实主义特性就体现在他对于“典型”和“真实”这两个关键范畴上的动摇不定。在《对文艺问题的意见》中，胡风引了斯大林关于“写真实”的谈话⑯为自己的观点申辩。斯大林在关于写真实的谈话中，认为“艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”，很显然这才是社会主义现实主义这一方法的关键，它所隐含的指向和期待，也是与这一方法密切相关的思想化、典型化、乐观主义等处理方式最有力的依据。“透过脚手架将大楼看得一清二楚”，而不是到“后院”去“东翻西找”，形象地暗示了这一方法的实质性内容和要求。也就是说对于现实主义要进行社会主义的理想主义的本质化。胡风在他的大量的理论著作中肯定这样的本质化。胡风在与周扬关于典型问题的讨论的过程中，他认为典型就是“社会群的普遍性”，并且认同了恩格斯的《致哈格奈斯的信》中的关于真实是写出历史发展趋势的观点。而与社会主义现实主义对于典型的理解是大体一致的。尤其是对于“典型”这一社会主义现实主义范畴的迷恋，使他的社会主义现实主义的色彩更加浓厚。

但是需要指出的是，就像那个时代的许多革命现实主义理论家（如曾提出“现实主义广阔的道路”理论的秦兆阳）一样，胡风在传统现实主义和社会主义现实主义之间首鼠两端。

在谈到胡风理论的社会主义现实主义问题的时候还需要注意的是“现实主义的胜利”说。现实主义胜利这一命题是由恩格斯在论巴尔扎克时提出的，列宁在论托尔斯泰时对这一命题又进行了丰富和发展。因此，现实主义的胜利成为马克思主义文艺思想的一个重要内容。一般的讲，人们从恩格斯和列宁的论述中引出了这样的结论：一个世界观有着错误或矛盾的作家，可以凭借着其现实主义的严肃性，认真、清醒、真诚地创造出伟大的作品，从而达到他的世界观所不能达到的思想高度与深度。胡风对此理论表现了极大的兴趣。早在 1935 年，他借助阐释法捷耶夫思想的机会，就认为：“恩格斯说在巴尔扎克里面看到了现实主义的胜利，那创见在这里得到了活的说明。”胡风接受了法捷耶夫的“人物自身逻辑说”，并对此作出了解释说：“作家对于他的人物的认识，是随着创作活动底进行而逐渐深入的，在创作活动中，作家的思想观念和对象间的化合作用逐渐地完成，或者被对象所加强，或者被修改。”[97]胡风这里仍然是从体验出发论述现实主义的胜利的，它并没有抹杀世界观的作用，抹杀了主观的作用。正如他在为卢卡契辩护时所说的：“与其说是抹杀了世界观在创作过程中的作用，毋宁说是加强地指出了它的作用。问题也许不在抹杀了世界观底作用，而是在于怎样解释了世界观底作用罢。”[98]

其实，传统的马克思主义关于现实主义的观念一直就存在着矛盾，一方面就艺术而言，创作主体真实体验的传达，就是一种艺术的传达，它必然导致“现实主义的胜利”，导致对非真实的艺术表现的修正，同样也导致对于“历史预设”的消解；另一方面马克思主义又经常地给作家的创作进行“历史预设”，把那些不具备这样预设历史观念的作家的思想称之为“错误”的思想。

传统马克思主义的这样的矛盾也是胡风的矛盾，它造成了胡风理论的首鼠两端。在革命理性上，他认同社会主义现实主义，

认为作家应该进行世界观的改造，在创作中应该具有先进的正确的世界观；而这样的所谓正确的先进的世界观就是对马克思主义对于历史的预设的认同；这就是社会主义现实主义的所谓的“现实主义的胜利”。而从创作上，胡风则又认同了传统现实主义，认为只有生活和对生活的真实体验才是现实主义的。严格来说，胡风经常把现实主义看作是社会主义现实主义，是没有区分两者的差异。所以，才出现了在《对当前文艺运动的意见》的自相矛盾的观点，他认为自己的文艺思想，从根本上来说就是现实主义的文艺思想，他企图证明即使是社会主义现实主义也不能违反现实主义的“写真实”原则。正是因为如此，胡风才会被认为是，企图用批判现实主义的精神和主体性去置换“社会主义现实主义”，“离开了客观，离开了具体的历史环境，离开了阶级和阶级斗争，离开了党的方针政策”[99]。从而在1950年代在社会主义现实主义已经成为主流的时代受到批判，并被确认为异端。

但胡风的现实主义（社会主义现实主义）与传统的现实主义和社会主义现实主义又都不同，他的现实主义有着“体验”的特性。这主要表现在他对于达到和实现真实的途径的理解上。关于怎样达到“真实”？胡风认为，作家不但要有直面现实的勇气，而且还要能够真实地传达出自己的体验。因为在创作的过程中，“有的作家底‘主观影响’要歪曲它，但有的作家只有凭‘主观影响’才能深刻地把握它，创造它，甚至还要提高它”。[100]怎样才能使这种主观影响不歪曲它，而能真实地表达它呢？胡风认为，要“深入客观对象”，“这需要在作家本人和现实生活的肉搏过程中才可以达到，需要作家本人用真实的爱憎去看进生活底层才可以达到”[101]。从作品的角度来说，只有那些真实地传达出这样的体验，这样的激情（PASSION）的作品才是优秀的作品，而那些纯粹客观的作品则是有缺点的。因此，他提出革命的作家应当高扬“主观战斗”精神，他说：“一个诚实的作家所爱的是活

的人生真实。他所追求的也正是这个。用他自己的五官和思考认真地体识了的，成了他自己的东西的东西，才能够使作家表现的是用他自己的肉体和心灵把握到了的真实。”⑩因此，文学史家王瑶将这样的现实主义称为“体验现实主义”。

从这样的“体验现实主义”的原则出发，胡风坚持不懈地反对主观公式主义和客观主义。胡风认为，从中国革命文艺的实践中看，“现实主义的发展是在两种似是而非的不良倾向中进行的。一种是主观公式主义（标语口号文学是它原始的形态），一种是客观主义（自然主义是它的前身）”⑱。他认识到，同这两种倾向作斗争，一是为了现实主义的健康发展，二是为了清除“拉普”的庸俗社会学对自己的影响。这两种倾向（尤其是主观公式主义）都以非常革命和激进的面貌出现，因此，理论的辨析是颇为繁难的。胡风在频繁的论战中努力廓清他的“体验”现实主义同主观公式主义和客观主义的界限。他指出：“主观公式主义是从脱离了现实而来的，因而歪曲了现实。或者飘浮在没有深入历史内容的自我陶醉的‘热情’里面，或者不能透过政治现象去把握历史内容，通过对于历史内容的把握去理解政治现象，只是对于政治现象无力地演绎”⑭。他特别反对主观公式主义对“固定的抽象的观念”和“标语口号”进行形象的演绎，指出“那结果只有把生活弄成死板的模型，干燥的图案”⑮。更主要的主观公式主义违背了现实主义对现实的批判的精神。

而“客观主义”则是放弃了对生活的“体验”，是“从对于现实底局部性和表面性的屈服、或飘浮在那上面而来的，因而使现实虚伪化了，也就是在另一种形式上歪曲了现实。首先，在思想内容上，它所反映出来的现实（客观），不是没有取得在强大的历史动向里面激动着、呼应着、彼此相通的血缘关系，就是没有达到沉重的历史内容底生动而又坚强的深度。但主要的是，它的认识和反映现实（客观），只是凭着‘客观’的态度，没有通

过和人民共命运的主观思想要求突入对象，进行搏斗，在作者自己的血肉的考验里面把捉到因而创造出来综合了丰富的历史内容的形象，这正是只能飘浮在现实底局部性或表现性上面，向那屈服的根源”[106]。主观公式主义和客观主义尽管表现形式不同，但都代表着反现实主义的主观主义倾向。

坚持这样的“体验现实主义”对作家处理好世界观和创作方法之间的关系至关重要。胡风并不否认先进世界观对文艺创作的积极指导作用，他不止一次地说过，“健康的人生观能够使作者有力量更深入真实”；[107]“正由于作者底人生观或世界观底正确，从接触客观生活中所发生的感觉、情绪，才能够走向正确的方向，对于现实斗争才能有积极的意义”[108]。但是他不赞成把世界观和创作方法直接联系起来，等同起来。因为这是“把一般的原则代替了具体问题的提法”[109]。在这个问题上，胡风一是坚持恩格斯关于现实主义的胜利的说法，二是坚持斯大林关于“写真实”的口号，两者的要旨均在于坚持现实主义的创作方法可以弥补或克服世界观的缺陷。他一向认为，“如果一个作家忠实于艺术，呕心镂骨地努力寻求最无伪的、最有生命的、最能够说出他所要把捉的生活内容的表现形式”。那么，即使他“没有经过大的生活波涛，他底作品也能够达到商变的艺术真实的，因为“真实的现实主义的创作方法。能够补足作家底生活经验上的不足和世界观上的缺陷”[110]。胡风指出，否认创作方法和世界观的矛盾，断定两者“是不可能分裂的只能是一元的”，这完全是“拉普派”的理论，至于要求作家“首先要具有工人阶级的立场和共产主义的世界观”，则是“来路不明的先验的概念”，它否认了作家的斗争实践和艺术实践，“把世界观当作了一次完成的死硬的东西，抽象化了的东西”，“那就要堵死了艺术实践，取消了艺术本身”。[111]

胡风偏执于他的体验的现实主义，这造成了他的片面性，他

对一些具有客观倾向的现实主义作品，如张天翼的作品自始至终持批评的态度；他的典型化的现实主义理论使他对那些非典型化的作品，如对萧红的作品，都不能给以恰当的评价。单一的价值观念使他的审美判断有时不免显得狭隘，特别是对于某些非现实主义流派的作家作品持论有些武断。尽管如此，他的现实主义理论比起他的某些论战对手还是显得更为通达与开阔，这同他珍视西方批判现实主义和五四以来的现实主义传统是分不开的。他的现实主义理论不单是依赖于某些抽象原则，而始终同现实主义的艺术实践和创作经验相联系，所以较切合文艺创作实际，显得较为充实。

3．民族形式：新文学的形式

关于建立民族形式的问题，在五四新文化运动伊始就已经提出。到1940年代更是兴起了大规模的讨论。也正是在这样的大讨论中，胡风就如何认识与评价民族性格、传统文化、外来文化、文学遗产、民间文艺及五四新文化运动等问题，发表了较系统的看法。

胡风认为，大胆地吸收外来文化和外来形式，特别是接受“国际革命文艺底经验或方法”，批判形形色色的封建意识和“民族复古主义”，在艺术表现中“更深刻地通过活的面貌把握民族的现实（包括对于民间文艺和传统文艺的汲取）”，才能创造反映新民主主义内容的“民族的形式”。他把自己的这一概括，视为是对“五四”传统和鲁迅传统的真正继承。胡风从他反对封建主义，批判传统文化的社会主题出发，在内容和形式两个方面阐释了关于民间文艺和传统文艺的见解。

首先，胡风指出，包括民间文艺在内的封建时代的文艺，在内容上总的说来反映了封建意识，或者为封建意识所禁锢，其中虽然有反映劳动人民的梦想的成分，“但一方面由于封建文化底强大压力，一方面由于创造民主主义底物质地盘还没有存在，这

些成分不是摧毁了就是被阻留在梦想性的原始状态里面，没有能够发展成作为认识现实改造现实的、群众性的、科学性的、实践的思想体系或生活态度”⑫。因此，胡风不赞成用列宁关于每个民族都有两种文化的理论来掩盖传统文艺和民间文艺的封建性实质，更反对把民间文艺当作革命新文艺的“幼芽”。直到对胡风文艺思想开展批判以后，虽然他承认“我们的祖先创造了灿烂的古代文化”，但依然认为，“在这个灿烂的古代文化里面，固然包含有表现了我们祖先底作为人的梦想和追求的一些‘精华’，但更多更多的却是我们祖先底作为治人者的残酷的‘智慧’和作为治于人者的安命的‘道德’，更多的是这种汗牛充栋的，虽然是我们祖先创造出来的但却又压死了我们祖先的‘糟粕’”。⑬

根据这些判断，他反对笼统地用民间文艺、传统文艺来“化”（即改造）“五四”以来的革命文艺，甚至不无偏激地声称：“如果要用它来‘化’我们，‘化’今天，代表今天甚至代替今天，那无论怎样优良，也要使我们活的新中国人带上僵尸气味的。”⑭

其次，胡风认为，就连民间文艺的形式本身，也烙上了封建意识的印记。譬如“故事化”正是由于“封建的认识方法（对于历史和人的认识方法）底观念性的结果”；“‘直叙化’也正是在封建农村的社会基础上所形成的认识方法底限界，看人从生看到死，看事物从发生看到结束，宿命论或因果报应的思想就是它底根源”⑮。由此他得出结论：旧形式“是通过它可以唤起特定封建意识的情绪的、象形文字式的符号”，“这形式上的符号性（‘格式化’），结合着内容上的固定性（封建的意识形态）”⑯。从这一见解出发，胡风反对民间形式的“中心源泉”论和“旧瓶新酒主义”，“因为它违反了‘内容决定形式’的原则，把艺术的构造看成了外部的机械结构，使它变成了毫无有机内容的东西，使形式（体裁）转成了实体”。⑰他在反驳批判者们的意见时反

复强调，把提倡民族形式理解为将某些“古已有之”、“固定了的形式，从外面加到内容上面”。这是一种形式主义的观点，作家如果“只是完全依靠那个冻结了的旧形式”，就会“渐渐成了旧形式底形式感和审美观念底俘虏”⑱。因此，胡风提出，应当回到五四新文艺的传统中，回到鲁迅的现实主义的文学传统中，只有掌握了科学与民主的时代精神，把大众的感情、欲望、思想等化成自己的内在经验，把大众的活的语言和表现感情、思维的方式等化成自己的主观能力，这样才会创造出与这一新内容相适应的新的民族形式。这种新的民族形式不是旧形式的批判的利用，也不拒绝外来形式的移植，“国际革命文艺形式之应该被接受，民间形式之不能被机械地运用。”⑲

胡风对传统文艺和民间形式的激烈批判的理论根据主要有两个方面：一是马克思主义的社会发展观。正是从这样的观念出发，他把“封建文艺”和“传统文艺”这两个不同的概念等同了起来，并依照进化论的原则把它们界定为“落后”的文艺形式而加以否定。二是“内容决定形式”论。依照这样的理论“封建主义”的内容必然产生“封建主义”的形式。既然封建主义是落后的意识形态，那么封建主义的形式也就必然是落后的了。这种把形式和内容的轻率挂钩，使并不完全依赖于内容的艺术形式也产生了“落后”与“先进”的区别。需要指出的是，即使是具有封建主义“意味”的艺术形式也并不一定就是“先进”或“落后”的，也并不一定就是要成为摒弃的对象。胡风和他那个时代的艺术理论家轻率地将创作方法与社会意识形态挂钩的传统，使批判者和被批判者都不约而同地陷入了逻辑的怪圈。

4．胡风与主流马克思主义的分歧

胡风的文艺思想是马克思主义的，但在现代的马克思主义中，他的思想又是异端的。他与毛泽东的“讲话”精神和以此为中心的左翼主流派主要存在着如下的几个方面的冲突：

首先是对文学表达的自由限度的理解的差异。胡风文艺理论带有知识分子的自由主义的特征。这样的自由主义体现在他强调文学题材的无限制。在题材问题上，他主张让作家有充分的自由，不加以任何规定或限制，也无须硬性划分重要、次要或禁区，作家完全可以也应当根据所熟悉的生活范围和适合于自己艺术创造力发挥的条件去确定写作的题材。他提出了著名的命题："哪里有人民，哪里就有历史。哪里有生活，哪里就有斗争，有生活有斗争的地方，就应该有诗。"胡风用别林斯基的话来阐述文艺与生活的关系，主张生活没有禁区，艺术没有禁区。但是《讲话》则认为只有工农兵的生活才是生活。

其次，虽然胡风和毛泽东都谈论"人民"，但对这一概念的阐释却大有不同。

胡风认为，要正视和深入描写人民群众身上"几千年精神奴役的创伤"。这显然是对五四和鲁迅所提出的改造国民性思想的继承。在《置身在为民主的斗争里面》（1944 年）和《论现实主义的路》（1948 年）中，他充分阐述自己的这样的观点。

而《讲话》则强调知识分子应该接受人民群众的改造。人民群众是知识分子学习的榜样。毛泽东很显然带有民粹主义的特征；而胡风所坚持的则是知识分子的批判精神。一个是改造群众，一个是接受群众改造；一个是大众化，一个是化大众。胡风对"人民"概念的阐释，使他确立了自己对待现实的批判的态度。正如胡风批判者们所看到的那样，"写真实"或者揭示"精神奴役的创伤""混淆"社会主义现实主义同批判现实主义的本质区别，夸大创作方法同世界观的矛盾，抹煞共产主义对于现实主义创作方法的指导作用，这些是胡风的现实主义理论中的"原则性错误"。因此他们指责胡风的现实主义理论实质上是"反对社会主义现实主义"的。在长期的论争中，胡风一直坚持和发展着自己的观点，并且断然拒绝批判者们的意见。这样的批判的态

度也是自延安整风运动之后，权力意识形态一直给以抑制的动向。在《讲话》中的关于“暴露”和“歌颂”的论述就已经为这样的“批判”确立了雷池之限。

再次是关于“民族形式”问题。

胡风认为，民族形式应该充分吸收五四文学的精华，吸收外国文艺的长处，以此来创造中华文学的民族形式。他对中国民族的文化传统持批判的态度，认为那是“封建主义的”。正如很多批判者所指出的，在胡风激烈的反传统主义背后，隐藏着否定民间文艺和民族传统的虚无主义偏向；胡风对《水浒》、《红楼梦》等古典名著的贬低，是“表现了对祖国文学遗产的极端轻视的观点”⑳。有些人援引列宁关于每个民族都有两种文化的论述，批评胡风“抹煞阶级分析的方法。以否定我国优秀民族遗产的宝贵传统”。胡风关于吸收外来形式的观点，有不少批判者指出，这是由于他片面地、机械地解释“内容决定形式”，从而堕入了“全盘西化”的“移人论”。㉑

毛泽东与胡风在同一问题上，观点大异其趣。1938 年 10 月，毛泽东在《中国共产党在民族战争中的地位》中，对五四新文化运动的局限与缺点进行了批评，明确提倡“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。此后毛泽东还多次针对五四新文化运动的弱点，对割断历史，轻视民族传统的倾向提出过批评，号召反对“洋八股”、“洋教条”，尊重民间文艺和民族文化遗产。在《讲话》中毛泽东虽然认为，应该广泛吸取中外文学的精华，但主要的还是强调对传统文学和民间文学形式的吸收。毛泽东的民族形式的主张带有民族主义的色彩，而胡风的观点又很显然带有西方价值中心论的色彩。毛泽东的文艺思想带有中国文化本位论的特征，而胡风却把中国文艺作为“作为世界文艺支流”。

胡风反对“文化上文艺上的农民主义”，反对“民粹主义的

死尸”。在《论民族形式》中反对把“民族形式”还原成大众化和通俗化，以至于胡风被认为是一个在理论上公开与毛泽东相对抗的角色，认为其要害是“对毛泽东的文艺方向的抗拒”。

胡风在毛泽东之外建立了不同于毛泽东、周扬等的新的一套马克思主义文学理论。就像当年胡乔木对他的评价那样：“对于党的事业是做过真诚强烈的追求的”，“对世界对历史的看法和共产党不同，而且这还不是‘庸众’的意见”。⑫这很显然与《讲话》精神发生了冲突。对胡风的批判早在国统区后期就已经开始。当时胡风派理论家舒芜发表了《论主观》，胡风给予了极大的支持，并写作了长篇的呼应性的文章，并因此而与左翼内部的黄药眠、邵荃麟等发生论战⑬。这样的论战一直持续到解放战争的结束。当新中国成立以后，这样的批判又延续了下来。

胡风是二十世纪中国文学界具有代表性的文学理论批评家，他的文艺思想是中国现代、当代文学中一笔重要的理论财富，其中积累着中国革命文艺发展的丰富经验和深刻教训。胡风对待世界采取的是精英知识分子的独立的、批判的姿态。他对文艺的理解体现了一个作家和文艺理论家的对文艺的体察和感悟。尽管在政治意识形态和文艺的规律之间有的时候也显示出了模棱两可的动摇性和模糊性，但“在中国现代批评史上，极少有人像胡风这样坚毅而执著地构筑了自己的文学理论体系，不是照搬别人的，而是真正经过独立思考的富于创造性的理论体系，不管赞成还是批判，欣赏还是反感，都无可否认胡风是很有理论个性的批评家”。⑭

第五节　十七年时期的革命现实主义创作

毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》开宗明义就谈到“为什么人”的问题。在同一篇文章中，他确立了“文艺为政治服务”和“政治标准第一，文艺标准第二”的文艺原则。毛泽东的《讲话》就是要确立文艺的革命传声筒的地位。在随后的文艺创作中，赵树理、丁玲、周立波和王蒙等人的创作都是按照《讲话》的精神去进行文艺实践的。这就渐趋确立了文艺的一些基本的创作原则，这就是后来提出的革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，即“两结合”。这种“两结合”的创作方法在十七年时期的创作中体现为一种史诗风格的追求。

革命现实主义文学从1930年代的茅盾时代开始就具有很强烈的时代代言人、历史书记官的冲动。也就是说从那个时代起，就具有一种史诗意识。所谓的史，就是要具有“史传”意识；所谓的“诗”，就是要具有“风骚”意识。黑格尔对之有非常精确的解释：一，史诗必须对某一民族、某一时代的普遍规律有深刻而真实的把握；二，史诗从外观上讲，对某一时代、某一民族的反映必须是感性具体的，同时又是全景式的，它必须讲某一时代、民族和国家的重大事件和各阶层的人物真实地再现出来，在把握民族精神的同时要把这个时代民族的生活方式和自然的、人文的风物景观以及民风、民俗等描画出来；三，史诗必须有完整而杰出的人物，宏大的叙事品格、漫长的叙事历史，它是宏大的场面、庄严的主题、众多的人物、激烈的冲突、曲折的情节、恢弘的结构的结合体。[125]茅盾的《子夜》就是这样的史诗意识的典范之作。十七年时期的革命现实主义文学继承了这样的文学传

统。

十七年时期，红色革命是那个时代民族的“普遍规律”，而规律的体现必须在一定长度的历史中才能得以展现，这就使得文艺/文学的创作首先要成为革命的话语形式，并构筑一个革命历史的演变。十七年时期的革命书写可以分成两个部分，其一是革命历史创作。主要作品有《红旗谱》（梁斌）、《红岩》（罗广斌、杨益言）、《红日》（吴强）、《林海雪原》、《山呼海啸》（曲波）、《青春之歌》（杨沫）、《保卫延安》（杜鹏程）、《三家巷》（欧阳山）、《野火春风斗古城》（李英儒）、《苦菜花》（冯德英）等；其二是革命现实书写，主要作品有《上海的早晨》（周而复）、《不能走那条路》（李准）、《创业史》（柳青）、《山乡巨变》（周立波）、《洼地上的“战役”》（路翎）等。十七年时期的诗歌有关历史的有《回延安》（贺敬之）、《沸腾的火焰》（闻捷）、《甘蔗林—青纱帐》（郭小川）；有关现实的有《投入火热的斗争》（郭小川）、《雷锋之歌》（贺敬之）、《天山牧歌》《致青年公民》（郭小川）、《新华颂》（郭沫若）等等。散文有《东风第一枝》（杨朔）、《红玛瑙集》（刘白羽）、《花城》（秦牧）、《谁是最可爱的人》（魏巍）等；话剧有《茶馆》《龙须沟》《全家福》（老舍）、《明朗的天》《王昭君》[126]（曹禺）、《蔡文姬》（郭沫若）、《关汉卿》《文成公主》（田汉）、《战斗里成长》（胡可）、《万水千山》（陈其通）、《千万不要忘记》（丛深）等。

这两个部分，革命的“历史” + 革命的“现实”，就是革命的过去现在和未来，这就是一个完整的历史图卷。这样的史的意识还体现在作家的创作意识和文本的长度上。梁斌的《红旗谱》、罗广斌和杨益言的《红岩》、吴强的《红日》是表现时间向度的过去的革命史，周立波的《山乡巨变》、路翎的《洼地上的“战役”》表现的当下的革命现实。周而复的《上海的早晨》表现了城市中的资本主义工商业的改造，柳青的《创业史》写了农业的

合作化运动。这两部都是“断代史”。而一些多卷多本的鸿篇巨制则追求“编年史”的效果。如欧阳山的《一代风流》写出了五部（《三家巷》、《苦斗》、《柳暗花明》、《圣地》、《万年青》），每部都记录了中国革命的一个时期，第一次大革命，第二次国内革命战争和延安时期。

这样的“史”的意识是如此之强烈，以致我们很少可以看到这一时期的作品不能纳入中国革命史的。

十七年时期的革命现实主义文学在时间向度上追求一种史的长度，而在场面上追求一种宏大的诗的广度。这表现在两个方面，一是题材涉及工农兵学商各个行业——“战线”；其二涉及广泛的错综复杂的社会关系和自然人文状况。即对于中国革命的历史场面进行全景式展现。这就要求作品一般都采取全知全能的视角展开叙事。例如《红日》除了对我方军队的部署情况，而且对敌方军队的部署情况都作了细致的介绍。

这样的历史书写的另一个特点就是革命的本质化。从上述所列举的文本可以看出，革命“历史小说”占据了相当大的比重。因为只有在革命的历史中现实的红色政权才能寻找到施政的依据；而对革命现实的关注则是革命现实政治的需要。关于革命历史题材写作在文学史上的和现实政治上的意义，当时的批评家曾经指出：对于这些斗争，“在反动统治时期的国民党统治区域，几乎是不可能被反映到文学作品中间来的。现在我们却需要去补足文学史上这段空白，使我们人民能够历史地去认识革命过程和当前现实的联系，从那些可歌可泣的斗争的感召中获得对社会主义建设的更大信心和热情”。⑰以对历史“本质”的规范化叙述，为新的社会的真理性作出证明，以具像的方式，推动对历史的既定叙述的合法化，也为处于社会转折期中的民众，提供生活准则和思想依据——是这些小说的主要目的。就是郭沫若的《蔡文姬》，田汉的《关汉卿》、《文成公主》等历史剧，正如洪子诚所

指出的："作者充分理解这个时代推崇的是具有雄才大略的、开辟历史'新纪元'的'风流人物'，他的洋溢着浪漫激情的这种'改写'，是对于这一'时代精神'的呼应。"[128]

这样的本质化用文学理论术语来表述就是"革命的典型化"。革命的现实主义与传统的批判现实主义一样，讲究构造"典型环境"和塑造"典型环境中的典型人物"。但正如前文所论述的那样，这样的典型环境的表述必须按照革命的话语方式来表达，体现的革命规律/"历史规律"在文学文本中的演绎，必须按照革命话语已经给定的内容来表达。如革命斗争从胜利走向胜利，反动时代暗无天日，人民生活苦不堪言，人民奋起斗争，中国共产党的领导使革命由挫折走向胜利，等等。既然有了这样的"典型环境"，那么其中的人物形象也就在这样的框架里设计了，所以人物和生活环境都是高度抽象的。

在革命的典型化之中，最重要的是表现革命的历史趋势。这是恩格斯当年在《致玛·哈格赖斯的信》中就已经厘定被斯大林以权力方式确定的革命现实主义的叙事规则。既然革命的现实主义其实就是革命的浪漫主义，所以表现"光明"和"胜利"就成为这一时期小说创作的主要内容。从延安时期的有关"暴露文学"的论争开始，书写"光明"就成为革命文学的一条清规戒律，相应的对所谓"阴暗面"的揭示则成为禁忌。尽管在1950—1960年代也出现过一些所谓揭露现实的作品，如刘宾雁的《本报内部消息》和《在桥梁工地上》，但这些作品的作者在1957年的反右斗争中几乎是无一例外地遭受到厄运。所以这一时期的绝大多数作品都出现了这样的景象：革命从胜利走向胜利。作品当然也可以表现革命的挫折，但这样的挫折决不允许影响到革命的最终成功。大团圆成为这一时期叙事文学作品共同结局。就是在1959—1961年的所谓的"三年自然灾害"之中，杨朔的《泰山极顶》仍然可以在泰山顶上放眼齐鲁大地，发现社会

主义建设蒸蒸日上。这就是革命的浪漫主义。

既然革命的历史在文学文本中已经先验地被本质化了，那么十七年革命文学的基本的情节走向和叙述语调也就相应地获得了本质化。因此，这一时期出现的作品，大都可以归入“颂歌文学”的范畴。这些作品中充满着对革命现实的肯定和颂扬，充满着乌托邦的热情。因此在这个意义上，所谓的革命现实主义或者“两结合”的创作方法，是浪漫主义占主导地位，而由欧洲批判现实主义所延续下来的现实主义精神，即对现实的批判精神，几乎完全被“取消”。所以学术界有人将这一段的文学创作称之为“红色浪漫主义”。

就是具有批判精神的文学作品如王蒙的《组织部新来的年轻人》、刘宾雁的《本报内部消息》、《在桥梁工地上》（所谓的“干预生活”派），也是基于肯定基础上的批判，是一种维护性质的批判，充满着革命理性的精神。郭小川的《白雪的赞歌》，还有路翎的《洼地上的“战役”》和王蒙等人的干预小说，其实在主观上都在配合“主旋律”，没有脱离重大主题和题材范围。与后来的《百合花》一样，《“洼地”上的战役》涉及到革命军人的爱情问题，但这两篇作品之所以在当时就受到截然不同的待遇，是因为《“洼地”上的战役》把这一主题放在中朝友谊、国际关系这个敏感位置上来表现。一位当时的批评家说：“想通过这与纪律相抵触的事件来描写中朝人民用鲜血结成的友谊是不可想象的。”[129]更为重要的是《“洼地”上的战役》涉及到了“革命”与“爱情”的冲突，尽管这样的冲突后来通过主人公的牺牲得以解决，但是这毕竟造成了挑战。但《百合花》却不存在。同样的王蒙的《组织部新来的年轻人》尽管在“本应歌颂的对象上表现出另一种态度，……使得作者在后来‘反右派斗争’中受到批判”，[130]但所涉及到的批判对现实阴暗面的揭露，对官僚主义的揭露，其实就是后来毛泽东发动“文化大革命”主观上要解决的一个问

题。无怪乎毛泽东几次出面肯定并直接保护这位当时名不见经传的年轻作者。[131]

相对于十七年时期的理论的倡导，这一时期的文学创作在话语的革命化方面（除了极个别作品之外）更为纯粹。这也是这一时期在政治和文学批判运动不断的情况下，文学作品还得以不断顺利发表出版的重要的原因。

作为革命历史的本质化在文本上的体现，作为革命话语的重要内容之一，文艺/文学要表现革命的工农兵人物。

在革命化的文艺/文学作品中，需要改变过去才子佳人和帝王将相占主导地位的现象，而由工农兵占据舞台和文学的内容。无论是《红日》还是《上海的早晨》特别是《创业史》等一大批红色浪漫主义作品，都以工农兵的形象为主要人物，虽然有的作品，比如说《上海的早晨》讲述的是资本主义工商业的社会主义改造，但是也要以相当的篇幅来写工农兵的生活与感受。而山药蛋派和荷花淀派等都是以表现工农兵见长。就是那些知识分子的个人性表现比较突出的文学样式如散文也成为表现工农兵的好的园地。杨朔的散文《荔枝蜜》《雪浪花》《泰山极顶》等都设置了一个工农兵的形象，并用他们来指称劳动人民。就是闻捷的《天山牧歌》也在爱情的故事之中将爱情与劳动联系起来，其中的恋爱中男女形象也都具有劳动者身份。这一时期仍然存在着一些表现知识分子的文学作品，如杨沫的《青春之歌》、肖也牧的《我们夫妇之间》。但随着这两部作品的被批判，知识分子形象开始淡出文学的话语，工农兵特别是血统纯正的工农兵成为故事的主角。[132]

因为要表现革命的历史趋势，并普遍地采用了革命现实主义的典型化的手法，并以雄阔的场面，以与历史时代相连接的寓言化的方法来进行表现，因此这一时期的文学作品一般都是“宏大叙事”。那些以表现革命战争为主要的题材形式的“战争文学”，

充满了炮火和硝烟的气味，充满了征战中的英雄主义的豪壮气息。而那些反映社会主义建设的作品，也大多气势宏伟。无论是毛泽东的诗词，还是刘白羽、秦牧的散文，还是郭小川、贺敬之的诗都场面广阔、豪情万丈。阳刚之美成为这一时期文学作品共同的美学特征。这些在郭沫若、周扬编的《红旗歌谣》中得到了最集中的表达，“那种端起巢湖当水瓢”气势是革命浪漫主义豪情的真实写照。这些红色讲述都具有康德所说的“力的崇高”[133]。在中国1950年代这一具体的红色语境中，依靠的就是英雄的同仇敌忾的气质所表现出的排山倒海般的审美震撼力。

因为作品的人物大多是正面的阳刚的，作品所反映的面是广阔的，并且又联系着历史深度，和民族在某一历史时期里的昂扬的情绪，因此，雄壮豪迈成为那个时代文学的主流风格。

注释：

①《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店1950年版。

②席扬吴文华：《20世纪中国文学思潮史论》，时代文艺出版社2001年版。

③《编导〈武训传〉记》，《光明日报》1951年2月26日。

④《编导〈武训传〉记》，《光明日报》1951年2月26日。

⑤《且介亭杂文末编》。

⑥《文艺报》1951年第4卷第1期。

⑦《文艺报》1951年第4卷第2期。

⑧《毛泽东选集》第5卷第46页。

⑨姚文元：《评反革命两面派周扬》，《红旗》杂志1967年第1期。

⑩《武训和〈武训传〉的批判》第215页，人民出版社1952年版。

⑪《关于〈红楼梦研究问题的信〉》，《毛泽东选集》第5卷，第184，135页。

⑫参见林默涵《胡风的反马克思主义的文艺思想》、何其芳《现实主义的路，还是反现实主义的路？》。

⑬《胡风对文艺问题的意见》第31页。

⑭《文艺报》1953年第2号。

⑮《文艺报》1953年第3号。

⑯《文艺报》1955年第1、2号合刊附发的《胡风对文艺问题的意见》专册。

⑰《胡风对文艺问题的意见》扉页。

⑱郭沫若：《反社会主义的胡风纲领》，1955年4月1日《人民日报》。

⑲茅盾：《必须彻底地全面地展开胡风文艺思想的批判》，《文艺报》1955年第5号。第一和第二批材料题为《关于胡风反党集团的材料》。

⑳《我们必须战斗》《胡风文艺思想批判论文汇集》第3集18页，作家出版社。

㉑王庆生主编《中国当代文学》，上海文艺出版社1989年。

㉒《新港》1957年4月号。《北京文艺》1957年5月号。

㉓《文学评论》1960年第3期。

㉔张光年执笔：《题材问题》，《文艺报》1961年第3期。

㉕《文艺报》1962年第9期。

㉖《火花》1962年10月号。

㉗文章同时发表在《河北文学》1962年10月号和《文学评论》1962年第5期。

㉘何直（秦兆阳）：《现实主义——广阔的道路》，《人民文学》1956年9月号。

㉙《新港》1957年1月号发表巴人的《论人情》。之后，巴

人又先后写了《给〈新港〉编辑部的信》和《以简代文》等。

㉚王淑明：《论人情与人性》，《新港》1957年7月号。

㉛钱谷融：《论“文学是人学”》，《文艺月报》1957年5月号。

㉜邵荃麟：《在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的讲话》，《邵荃麟评论选集》（上），人民文学出版社1981年版。

㉝秦兆阳：《现实主义——广阔的道路》。

㉞邵荃麟：《在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的讲话》。

㉟康濯：《试论近年的短篇小说》，《文学评论》1962年5期。

㊱王庆生主编《中国当代文学》，上海文艺出版社1989年。

㊲巴人：《论人情》。

㊳转引自乔·萨托利《民主新论》第168页，东方出版社。

㊴参见王庆生主编《中国当代文学》，上海文艺出版社1989年版。

㊵参见1964年9月《文艺报》第八、九期合刊发表的《“写中间人物”是资产阶级的文学主张》和《关于“写中间人物”的材料》，同年12月《文艺报》发表的《十五年来资产阶级怎样反对创造工农兵英雄人物的?》

㊶1955年6月10日《人民日报》社论《必须从胡风运动中吸取教训》。

㊷参见夏杏珍《“百花齐放，百家争鸣”方针的形成过程的历史回顾》，《文艺报》1996年5月3日。

㊸《毛泽东选集》第5卷，288页。人民出版社1977年。

㊹陆定一：《百花齐放，百家争鸣》，《人民日报》1956年6月13日。

㊺报告在作了修改后，毛泽东批示公开发表。见1956年6

月 13 日《人民日报》。

㊻《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，《毛泽东选集》第 5 卷，第 388 页。

㊼费孝通：《知识分子的早春天气》，《人民日报》1957 年 3 月 24 日。

㊽陈其通、陈亚丁、马寒冰、鲁勒：《我们对目前文艺工作的几点意见》，《人民日报》1957 年 1 月 7 日。

㊾倪鹤笙：《读〈知识分子的早春天气〉》，《人民日报》1957 年 4 月 27 日。

㊿李毅在座谈会上的发言，《人民日报》1957 年 5 月 22 日。

51萧乾：《放心·容忍·人事工作》，《人民日报》1957 年 6 月 1 日。

52贺麟：《必须集中反对教条主义》，《人民日报》1957 年 4 月 24 日。

53毛泽东：《事情正在起变化》，《毛泽东选集》第 5 卷，427 页。

54见毛泽东的《关于正确处理人民内部矛盾的问题》和《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》。

55毛泽东：《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》，《毛泽东选集》第 5 卷，第 407 页。

56毛泽东：《关于正确处理人民内部矛盾的问题》，《毛泽东选集》第 5 卷，第 393 页。

57周扬在《我国社会主义文学艺术的道路》一文中引述刘少奇的话。《中国文学艺术工作者第三次代表大会文件》第 38 页。人民文学出版社 1960 年。

581960 年代初在阐释双百方针上强调“放”“和”“多样性”的情况，可见周恩来 1961 年《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》、1962 年《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的

讲话》，陈毅1961年《在戏曲编导工作座谈会上的讲话》，1962年《在全国话剧、歌剧、儿童创作座谈会上的讲话》（上述讲话均见《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版），1961年第3期《文艺报》专论《题材问题》。1962年5月23日《人民日报》社论《为最广大的人民群众服务》，以及1962年颁发的《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》（即“文艺八条”）。

㊾胡风（1902—1985），原名张光人，湖北省蕲春县人。

㊿《中国现代六大批评家》，安徽文艺出版社1995年，225页。

(61)温儒敏：《现代文学批评史教程》，北京大学出版社2000年。

(62)胡风：《为初执笔者的创作谈》，《胡风全集》（2），239—240页，湖北人民出版社1999年。

(63)毛正天：《精神分析学与中国现代性爱题材文学理论批评——二十世纪上半叶中国性爱文学与理论批评研究》《二十一世纪》网络版2002年8月号 总第5期2002年8月31日。

(64)《〈希望〉编后记》，《胡风全集》（3），292页，湖北人民出版社1999年版。

(65)《关于创作发展的二三感想》，《胡风全集》（3），10页。

(66)《文艺工作的发展方向及其努力》，《胡风全集》（3），176页。

(67)《关于题材，关于“技巧”，关于接受遗产》，《胡风全集》（3），79页。

(68)《文艺工作的发展方向及其努力》，《胡风全集》（3），176页。

(69)《文艺工作的发展方向及其努力》，《胡风全集》（3），178页。

⑩《置身在为民主的斗争里面》，《胡风全集》（3），188页。

⑪《胡风的唯心主义世界观》，《人民日报》1955年3月20日。

⑫《论现实主义的路》，《胡风全集》（3），471页。

⑬《A·P契可夫》，《胡风全集》（3），213页。

⑭见《“蔼斯理的时代”问题》，《胡风全集》（2）。

⑮《胡风评论集·后记》《胡风全集》（3），616页。

⑯见《关于诗和田间的诗》《田间的诗》《生死场·后记》，《胡风全集》（2）。

⑰《关于鲁迅精神的二三基点》，《胡风全集》（2），500页。

⑱《向罗曼·罗兰致敬》，《胡风全集》（3），244页。

⑲《现实主义在今天》，《胡风全集》（3），38页。

⑳《A·P·契可夫》，《胡风全集》（3），213页。

㉑《高尔基在世界文学史上加上了什么?》，《胡风全集》（2），584页。

㉒《文学上的五四》，《胡风全集》（2），622页。

㉓《胡风对文艺问题的意见》，24页。

㉔《关于人与诗，关于第二义的诗人》《胡风全集》（3），73页。

㉕《论现实主义的路》，《胡风全集》（3），471页。

㉖《张天翼论》，《胡风全集》（2），第39页。

㉗《七年忌》，《胡风全集》（2），175页。

㉘《批判胡风的资产阶级唯心论文艺思想》，《胡风文艺思想批判论文汇集》第3集，95—96页。

㉙黄药眠：《论胡风的“主观战斗精神”》，《文艺报》1955年第6号。

㉚《胡风全集》（2），78页。

㉛《生死场后记》，《胡风全集》（2），434页。

㉒《胡风评论集·后记》，《胡风全集》(3)，579页。

㉓《文艺笔谈》，《胡风全集》(2)，28页。

㉔《论现实主义的路》，《胡风全集》(3)，471页。

㉕《胡风评论集·后记》，《胡风全集》(3)，579页。

㉖奥甫恰连柯致格隆斯基的信，见倪蕊主编《论中苏文学发展进程》，341页，华东师范大学出版社1991年8月版。

㉗《为初执笔者的创作谈》，《胡风全集》(2)，236页。

㉘《〈七月〉编校后记》，《胡风全集》(2)，681页。

㉙黄药眠：《论胡风的"主观战斗精神"》，《文艺报》1955年第6号。

⑩《论现实主义的路》，《胡风全集》(3)，471页。

⑩《文艺笔谈·张天翼论》，《胡风全集》(2)，39页。

⑩《文艺笔谈·〈七年忌〉》，《胡风全集》(2)，176页。

⑩《胡风评论集·后记》，《胡风全集》(3)，579页。

⑩《论现实主义的路》，《胡风全集》(3)，471页。

⑩《文学与生活》，《胡风全集》(2)，324页。

⑩《论现实主义的路》，《胡风全集》(3)，471页。

⑩《关于创作的二三理解》，《胡风全集》(2)，527页。

⑩《略观战争以来的诗》，《胡风全集》(2)，547页。

⑩《关于创作的二三理解》，《胡风全集》(2)，527。

⑩《略论文学无门》，《胡风全集》(2)，427页。

⑪《胡风对文艺问题的意见》，18—19页、9页。

⑪《对于民间文艺的一理解》，《胡风全集》(2)，750页。

⑪《胡风对文艺问题的意见》，91页。

⑪《胡风对文艺问题的意见》，92页。

⑪《对于民间文艺的一理解》，《胡风全集》(2)，752页。

⑪《对于民间文艺的一理解》，《胡风全集》(2)，753页。

⑪《现实·内容·形式——以争取现实主义的胜利为中心》，

《胡风全集》(2)，770页。

⑱《胡风对文艺问题的意见》，88、89页。

⑲《现实·内容·形式——以争取现实主义的胜利为中心》，《胡风全集》(2)，770页。

⑳周扬：《我们必须战斗》，《胡风文艺思想批判论文汇集》第3集，13页。

㉑李希凡、蓝翎：《胡风在文学传统问题上的反马克思主义观点》，《胡风文艺思想批判论文汇集》，第4集，128页，136页。

㉒胡风：《对于当前文艺运动的意见》。

㉓据张光年回忆，这次批判是由中共党组织安排的。见李辉《往事苍老·与张光年谈周扬》，花城出版社1998年版。

㉔温儒敏：《中国现代文学批评史教程》，204页，北京大学出版社1997年。

㉕参见黑格尔《美学（第四卷)》，商务印书馆1980年版。

㉖《王昭君》作于1978年，但是正如曹禺所说，它是对于周恩来当年嘱托的一个"还债"式创作。因此可以把它与50、60年代的历史剧创作放在一起论述。

㉗邵荃麟：《文学十年历程》，《文学十年》，37页，作家出版社1960年。

㉘洪子诚：《中国当代文学史》，107页，北京大学出版社1999年。

㉙侯金镜：《评路翎的三篇小说》，《文艺报》1954年12期。

㉚谢冕：《论中国当代文学》，《文学评论》，1996年第6期。

㉛黎之：《回忆与思考——从"知识分子会议"到"宣传工作会议"。1956年1月—1957年3月)》，《新文学史料》，1994年第4期。

㉜详细请见我的论文《阶级神话与血缘叙事——前当代中国

文学之一解》，《东方丛刊》，1996年第21期。

⑬康德：《判断力批判》，上卷101页，宗白华译，商务印书馆1964年版。

第三章
革命现实主义的病态繁荣（1966—1976）

革命现实主义进入“文化大革命”后，它的一些理论原则与政治意识形态进一步结合，并因此而被推向病态的极致。并在这样的理论指导之下而出现了一批具有代表性的文艺作品。

第一节　“文革”序曲：两个批示和黑八论

1962年秋天，毛泽东提出了“千万不要忘记阶级斗争”的口号。中国进入了阶级斗争要“年年讲、月月讲、天天讲”的岁月。在这样的岁月中，毛泽东对文艺作出了一系列的批示。

当小说家李建彤创作了长篇小说《刘志丹》之后，便被打成利用小说反党。——只歌颂陕北根据地，而没有歌颂江西根据地，因而作者的基本用意是贬低毛泽东的地位，宣扬“陕北救中央”。于是毛泽东写下一段著名的批示：“利用小说进行反党是一大发明。凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”

在这次批示之后，毛泽东又连续对文艺和文艺界作出另外两个批示。①

1963年12月12日，毛泽东在看了中宣部文艺处编写的《情况汇报》以后，又对当时的文艺状况作了批示："各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。在许多部门至今还是'死人'统治着。""许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术。"②

1964年6月27日，毛泽东又作了另一次批示："这些协会和他们所掌握的刊物大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。"

两个批示主要针对当时文艺界的主要领导人周扬的"政治不开展"。当这一系列的批示下达后，文艺界迅速形成了对于一系列文艺作品和理论观点的大批判。

首先受到批判的是"黑八论"。首先撞在枪口上的是廖沫沙的"有鬼无害论"。廖沫沙在看了孟超改编的昆曲《李慧娘》之后，发表了《有鬼无害论》一文，对其中的"厉鬼"李慧娘给予了肯定，指出戏剧舞台上出现"鬼"不一定就是宣扬封建迷信，像李慧娘这样的反抗者形象反而能够鼓舞人们的斗志，在舞台上出现这样的形象不是有害而是有益。但江青对这部戏一直很反感。1963年5月，江青授意《文汇报》发表批判《李慧娘》的长篇文章，题目是《"有鬼无害"论》。文章批判孟超的《李慧娘》鼓吹推翻无产阶级政权，"向共产党复仇"。接着受到批判的是周谷城的"时代精神汇合论"。1962年周谷城曾发表《艺术创作的历史地位》一文，在论述时代精神时提出：任何社会的时代精神都是由这个社会里的"不同的思想意识"汇合而成的，"各

时代的时代精神虽是统一的整体，然从不同的阶级乃至不同的个人反映出来，又各截然不同。”③批判者认为，这场争论“是在文学艺术领域里坚持还是反对文艺为工农兵服务的方向的两条路线的斗争，是在政治思想领域里资本主义和社会主义两条路线的斗争，是无产阶级同资产阶级争夺当代历史主人公地位的斗争。”④再接着受到批判的是邵荃麟在大连小说会议上提出的“写中间人物论”和“现实主义深化论”。《文艺报》以编辑部名义发表的《“写中间人物”是资产阶级的文学主张》宣称：“我们同邵荃麟同志的争论，不是一般的文艺理论上的争论，而是文艺上的社会主义道路同资本主义道路的斗争，是无产阶级的社会主义的文艺路线同资产阶级的反社会主义的文艺路线的斗争，是大是大非之争。”⑤受到批判的还有张光年的“反题材决定论”。1961 年第 3 期《文艺报》发表了该刊主编张光年执笔的专论《题材问题》（发表时未署名），其核心思想是倡导文学题材的多样化。文章指出：“创作题材多样化，有利于反映世界的多样性，反映无限丰富的伟大现实；有利于满足人民群众精神生活上的多方面的需要，用无限丰富的现实图画帮助读者认识生活的真理。同时，这样也更有利于社会主义文学艺术本身的发展。”文章认为，题材固然重要，但更重要的是作家的政治修养和艺术修养。对于一个优秀的革命作家来说，即便是写非重大题材，也能表达出深刻的思想；相反，对于一个政治修养和生活修养都有欠缺的作家来说，即便是写重大题材，也不会产生好的艺术作品。因而，“那种不适当地强调所谓‘尖端题材’、‘尖端主题’。同时不适当地鼓吹短期突击、临渴掘井的写作方法，那种先有题材、后有生活，先有主题，后有形象的方法，不但颠倒了正常的创作过程，单就提倡重大题材来说，也是本末倒置的，对创作的新生力量是不利的。”

除此之外，受到批判的还有秦兆阳的“现实主义——广阔的

道路论”、“写真实论”和“火药味论”等。这些受到批判的理论主张先是受到江青在《部队文艺座谈会纪要》中被点名，被看作是“反党反社会主义的黑线”“资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合”的“代表性论点”，随后这些论点被蔑称为“黑八论”。

第二节　“文革”的巅峰：文艺黑线专政论和“三突出”原则

1．文艺黑线专政论

作为“文革”文艺核心概念的“文艺黑线专政论”的提出，标志着“文革”文学大幕的正式拉开。1966 年 2 月由江青在上海秘密召集部分部队文艺工作者座谈会，会后经江青授意刘志坚起草了会议纪要，后经张春桥修改报呈毛泽东阅改，才形成正式文本。1966 年 4 月 16 日，以《林彪同志委托江青召开文艺座谈会纪要》⑥为题作为党内文件公布。4 月 18 日，又以《解放日报》社论“高举毛泽东思想伟大红旗积极参加社会主义”的方式，公布了其中主要的观点和内容。1966 年 5 月 16 日，中共中央发出《通知》，宣布撤消 1966 年 2 月 12 批转的《文化革命五人小组关于当前学术讨论的汇报提纲》即《二月提纲》，撤消原来的“文化革命五人小组”，重新设立新的“文化革命小组”。至此，“一场由领导者错误发动，被反革命集团利用，给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱”开始了⑦。1967 年 5 月 29 日，《解放军报》以“套红”的整个头版和其它显著版面，公开发表了《林彪同志给中央军委常委的信》和《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。至此，《纪要》便替代了中共

以往的所有文艺政策，成为“文革”中的文艺法律，“文艺黑线专政论”也成为“文革”文学的重要“核心概念”。

《纪要》首先提出了所谓的“文艺黑线专政论”。在林彪的信中，林彪告诫说：“十六年来，文艺战线上存在着尖锐的阶级斗争，谁战胜谁的问题还没有解决。文艺这个阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领，斗争是不可避免的。这是在意识形态领域极为广泛、深刻的社会主义革命，搞不好就会出修正主义。”“经过主席三次亲自审阅修改”⑧的《纪要》，与林彪对我国50年代以来文艺现状的判断，是完全一致的。不过，它乐观地认为，尽管“建国以来”的文艺界“被一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的黑线专了政”，“十几年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草”。

《纪要》实际重复了毛泽东在六十年代对文艺的一系列批示的观点，并否定了建国以来以至三十年代以来左翼文艺的成就，尤其是对周扬对文艺的“统治”表示不满。

《纪要》提出文艺黑线的主要依据是文艺都是由“死人”统治着。早在1960年代初，毛泽东就对周扬领导着的文艺界表示不满，这种不满使他最终选择电影、戏剧界为突破口，将1930年代以来的整个左翼文艺界界定为“黑线”。在1964年全国京剧现代戏观摩演出总结会上，康生一次就点名批判了《逆风千里》、《早春二月》、《舞台姐妹》、《北国江南》、《谢瑶环》，昆曲《李慧娘》等多部作品，称其是“大毒草”。江青又把《林家铺子》、《不夜城》、《红日》、《革命家庭》、《两家人》、《兵临城下》、《聂耳》等影片列为“毒草”。同日《人民日报》、《光明日报》同时加“编者按”发表署名文章批判《早春二月》。按语说，《早春二月》提出的问题“关系到大家的世界观和立场的根本问题”，是

文艺领域“大是大非”问题。提示人们注意“如何看待二十年代、三十年代的文艺创作和文艺思想”这个“具有原则性的重要问题”。

“责难”和“不满”的真实用意在1966年初，也就是江青秘密召开部队文艺座谈会前后公开化。从4月份开始，《人民日报》、《解放军报》、《光明日报》等权威报刊对周扬和被认为是“黑线”上人物的夏衍等人发起了强大“攻势”。何其芳著文指出：“毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》批评了超阶级的观点，驳斥了‘人性论’、‘人类之爱’这一类资产阶级的谬论”，而“夏衍同志不但在解放后仍然欣赏他过去那些宣扬人道主义和人性论的作品”，“不但肯定宣扬资产阶级个人主义和人道主义的《早春二月》的改编，而且在电影的摄制过程中，给予了很多帮助和支持。”⑨《解放军报》4月18日的“社论”《高举毛泽东思想伟大红旗积极参加社会主义文化大革命》一文认为：“建国后的十几年来，文艺界存在着一条与毛泽东思想相对立的反党反社会主义的黑线。这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓三十年代文艺的结合。‘写真实’论……等等，就是他们的代表性论点。”这就为批“黑线”运动的性质、任务和目标，尤其是对周扬等人的思想本质，做了重要铺垫。

1966年的6月至8月，是批周批黑线的“高潮期”。7月2日《红旗》杂志编辑部以《无产阶级文化大革命的指南针——重新发表〈在延安文艺座谈会上的讲话〉按语》为题，明确指出：“毛泽东同志这些话，正是针对周扬这些人说的。”这一期的一篇文章认为，以周扬为代表的三十年代的资产阶级的文艺路线，在政治上是王明右倾投降主义和“左”倾机会主义的产物；在思想上是资产阶级世界观的表现；组织上是以小集团利益为核心的宗派主义。7月4日，阮铭、阮若瑛在《光明日报》上发表了《周

扬颠倒历史的一支暗箭——评〈鲁迅全集〉第六卷的一条注释》。他们指出，1957 年，周扬和林默涵、邵荃麟等人借修改鲁迅《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》的机会，“公然同毛泽东同志对三十年代文艺运动的历史总结唱反调，攻击左翼文艺运动的伟大旗手鲁迅，把一条资产阶级、修正主义的文艺黑线说成是马克思列宁主义的文艺路线，把一个资产阶级投降主义的‘国防文学’口号说成是无产阶级的口号”。“‘三十年代’文艺黑线”，实际就是“反对党和反对毛泽东同志的文艺路线”。7 月 6 日，穆欣撰文指出：“周扬这些钻进党内来的资产阶级代表人物，长期篡踞我国文艺工作的领导地位，对无产阶级的革命文艺实行资产阶级专政。”他们的真实目的，是“为在我国复辟资本主义准备条件”。⑩7 月 17 日，李多文、任范松以《一条彻头彻尾的修正主义文艺纲领——批判周扬在〈中国现代文学纲要〉讨论会上的“讲话”》为题，重提 1962 年这桩“旧事”，对他“反对工农兵文艺，力图保持资产阶级对文化的垄断”的“险恶用心”做了揭发。

《纪要》在对三十年代以及十七年的文艺创作进行了全面的否定之后提出了“开创新纪元”说。它认为要创立“开创人类历史新纪元的、最光辉灿烂的新文艺”和“好的样板”，而且是大有希望和可能的。为此，《纪要》提出“重新组织文艺队伍”⑪，号召发动一场真正意义上的“工农兵在思想、文艺战线上的广泛的群众运动”，“无论内容和形式”上都是一个“完全崭新的时代”。

“文艺黑线专政论”是政治对文艺干预的极端化表述，政治阴谋和策略在文艺中的显现。在这里至今仍然存在着充满着投机性的政治表述，如：“黑线”和“正确的路线”之间的界限问题，“人民”和“敌人”的标准问题，这些经常变动和调整中的两极概念，并没有什么绝对的是非和信仰标准，所有的只有权力阐

释，掌握了权力，也就掌握了舆论宣传的工具，然后显示出了它的绝对的话语权和解释权。正因为如此，对于三十年代文艺才出现了两种截然相反的评价：或谓："所谓'三十年代'文艺，主要是表现小资产阶级知识分子，描写他们的生活，反映他们的苦闷"的文艺，"它们大肆宣扬的是资产阶级民主主义、人道主义、个人主义、阶级调和主义"。⑫"影片《舞台姐妹》，无论从政治上、思想上还是创作方法上，都集中了'三十年代'电影的那些最坏、最脏的东西"，是在"猖狂地向毛泽东文艺思想进攻"⑬；或谓："充分的事实证明：所谓'三十年代文艺'，也即当时的'左翼文艺运动'，这是我们党所领导的无产阶级革命文艺运动。""对这个运动，毛主席和鲁迅都早就有过明确的肯定的评价。"它在传播马克思主义文艺理论、探索革命文艺的内容和形式等等方面，"都作出了不可磨灭的贡献"。⑭

事实上，正如一位文学史家所指出的，"文艺黑线专政"论一开始就不是作为一个文学概念使用的。它不过是为配合"不同时期的中心任务"而实施的国家改造知识分子的一项文化战略工程。类似的工程在建国以后针对思想界、学术界、科技界和文学艺术界而发动的一系列思想改造运动中频频上马，取得了众所周知的实际效果。在"文艺黑线专政"论提出的20年后，有人曾这样评价作为左翼文艺思潮评论家的毛泽东：他"毕竟是政治家，是开创新历史的革命实践家"，"在大多数情况下，他都是根据自己终生追求的事业目标和不同时期的中心任务，来谈论和评判历史文化中的某些具体现象的"。又说，"把毛泽东称为以艺术为表达方式的政治家，或以政治为表达方式的艺术家，或许是不过分的"。⑮

不过，作为"方针"和"政策"，它也在不断地根据现实情况而调整和变化，产生了审美意义上的多样性面孔。这在1950—70年代的文学实践中有许多不乏经典的例证。

2．“根本任务论”和“三突出”

既然文艺一直是为黑线所专政着的，那么就要创作出与这样的黑线相对立的文艺作品，这样的作品很显然是工农兵的。因此，在上述的《纪要》之中，除了提出对于“文艺黑线”的批判外，还提出要“开创人类历史新纪元的、最辉煌灿烂的新文艺”，作为一项实验，要搞出“好的样板”。这种“革命文艺”题材上“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”，艺术方法则“要采取革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法”。在依靠什么人的问题上，主张“重新组织文艺队伍”。包括“重新教育”那些“没有抵抗住资产阶级思想”侵蚀的“文艺干部”，更要“工农兵”广泛加入：“工农兵在思想、文艺战线上的广泛的群众运动。”这就是根本任务论的主要内涵。

与这样的根本任务相配套，则提出了“三突出”的创作方法。“三突出”的创作原则，作为“文革”期间极左文艺的“文艺宪法”，被“四人帮”看作是“在具体的创作实践中，实现塑造无产阶级英雄典型这一社会主义文艺根本任务的有力保证”。“三突出”的概念是由参与多个样板戏演出和创编活动的上海市革委会头目于会泳最早提出的，再由姚文元改定。1969年5月23日，既是毛泽东《讲话》26周年纪念，又是样板戏诞生一周年。其时身兼上海文化系统革命筹备委员会主任和上海音乐学院革命委员会副主任的于会泳应《文汇报》之约口述了一篇纪念文章，文章说：

> 江青同志反复强调一定要让毛泽东思想武装起来的无产阶级英雄形象占领京剧舞台，使京剧舞台成为宣传毛泽东思想的阵地，她说，在共产党领导下的社会主义祖国舞台上占重要地位的不是工农兵，不是这些历史的真正创造者，不是这些国家的真正的主人翁，那是不能设想的事。她指出：要

> 在我们戏曲舞台上塑造出我们当代的革命英雄形象来，这是首要的任务。
>
> ……我们根据江青同志的指示精神，归纳为“三个突出”，作为塑造英雄人物的重要原则。即：在所有人物中突出正面人物来；在正面人物中突出英雄人物来；在英雄人物中突出最主要的即中心人物来。

这是“三突出”原则的最早版本。于会泳并且举出了《智取威虎山》、《海港》的创作为例子作具体说明。《智取威虎山》把原剧本中设计的定河老道、蝴蝶迷、一撮毛、栾平老婆等一大串反面人物的戏全部砍掉，而调动各种艺术手段加强杨子荣形象；在舞台上再也不是杨子荣围着座山雕打转，而是座山雕让杨子荣牵着鼻子满台走。《海港》不能让余宝昌这样的“中间人物”为主人公，必须以正面人物为主，“在所有正面人物中突出方海珍、高志扬、马洪亮的无产阶级英雄形象，在这三个人物中又着重突出方、高，在方、高中又以方为主”。

“三突出”后经过姚文元改定为“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出中心人物”，以此作为革命文艺创作的“根本原则”。此后，又由“三突出”生发出一系列“三”字经，如“三陪衬”（即以反面人物陪衬正面人物、以正面人物陪衬英雄人物、以英雄人物陪衬主要英雄人物），“三铺垫”，“三围绕”，“三对头”（感情对头、性格对头、时代感对头），“三打破”（打破旧行当、旧流派、旧格式），“三新”（表现出新时代、新生活、新人物），等等。

政治权力借助于权力对文艺进行任意的解释，并使之成为一种文艺政策，更主要使之成为一种“细致入微”的艺术技巧而必须加以执行；或者将一种艺术技巧加以意识形态化，并上升为一种政策，监督艺术家在创作中必须加以执行。“三突出”就是这

样的畸变时代的产物。

第三节　“文革”中的主流文艺

“文化大革命”中，文艺保持着持续的“繁荣”局面，至少在数量上是如此。

1．“文革”的小说和诗歌创作

从1972年到1975年，各个出版社出版的诗集390种，大多是“工农兵作者”为配合当时的政治运动的作品集，如《文化革命颂》《批林批孔战歌》。在诗歌的体式上五十和六十年代的政治抒情诗的影响还在继续，而“文革”期间历次政治运动提出的口号，是诗歌创作取材和主题的直接依据。僵硬的政治象征语言对诗歌的入侵，使诗歌失去了传达诗人语言和想象上的敏感的可能性。一个典型的例子，以政治社论的方式来发表张永枚的长诗《西沙之战》。此外产生较大影响的还有贺敬之的《理想之歌》。

“文革”时期的小说大多是为配合政治运动而进行的写作，有萧木署名“清明”“谷雨”等而发表的《初春的早晨》《金钟长鸣》《第一课》，姚真《红卫兵战旗》等。浩然是“文革”最为走红的作家。当所有的作家都被打倒和劳改的时候，只有他能够进行创作。他之所以能够创作是与当时的历史环境相关联的。一是林彪四人帮集团需要一个笔杆子为自己摇旗呐喊，二是他的创作与当时的权力意识形态具有合拍的特性。他的创作主要有《艳阳天》、《金光大道》和《西沙儿女》等。《艳阳天》表现的是五十年代的农业合作化运动，表现农民怎么样战胜了地主富农分子的破坏，最后走上了合作化的道路。作品中的一些“主要英雄人

物”如高大全、萧长春等人成为“三突出”创作方法的典型。作品在艺术上也取得了一定的成就：一是作品吸收了相当的民间文化的素养，如弯弯绕、马大炮等人形象的塑造，就是采用了民间文化中的绰号的手法。二是作品的人物心理刻画得比较细致和传神，特别是对地主和富农分子的心理描绘非常具有独到性。但是作者很显然是将作家自己的意识形态观念强加于农民及他们的生活，这造成了生活的扭曲。当然，这却非常符合当时的权力意识形态的需要。他的另外一部小说《金光大道》则是反对封资修的产物，是后来所谓的阴谋文艺的产物。而《西沙儿女》则是江青插手军队宣扬自己为自己涂脂抹粉的产物。姚雪垠是在下放的地方写《李自成》的，但写作中受到了很大的干扰。后来他写信给毛泽东，要求允许他创作。在毛泽东的干预下，在陈再道的保护下，姚雪垠“奉旨”完成了《李自成》的第二部，后来获得了茅盾文学奖。而这部小说之所以被毛泽东特许写作，是与其中所塑造的李自成的形象有着绝大的关系。李自成这位农民起义英雄，他的曲折的道路与中国现代革命有着许多的一致；而他失败的教训，也是谙熟历史对历史兴衰有着很深研究的毛泽东所自始至终关注和感兴趣的。同时，被美化和崇高化了的李自成，使农民出身的革命家毛泽东在其中看到了自己的影子。除此之外，还出现了大量的集体创作。如“上海造船公司文艺创作组”的《大海铺路》、上海县“虹南作战史”写作组的《虹南作战史》。

这一时期的作品并非都是阴谋文艺的产物，有些作品还是有些生活实感的。如黎汝青的《万山红遍》、郭澄清的《大刀记》、古华的《山川呼啸》和谌容的《万年青》等。

2．样板戏

（1）样板戏的产生和繁荣

“革命样板戏”是江青在毛泽东支持下干涉文艺的产物，也是毛泽东在“文革”的万马齐喑的局面下，填补文艺空白的产物。

革命样板戏习惯上说是“八个”。1966年12月26日，在《人民日报》一篇题为《贯彻毛主席文艺路线的光辉样板》的文章中，首次将京剧现代戏《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》和现代芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》并称为“江青同志”亲自培育的八个“革命艺术样板”、“革命现代样板作品”。

这八个样板戏是“头一批”。此后出现的第二批革命样板作品中，属于京剧的还有《龙江颂》、《红色娘子军》、《磐石湾》、《红云岗》、《平原作战》和《杜鹃山》。头一批中的《红灯记》、《智取威虎山》则继交响音乐《沙家浜》之后，又被分别改编为“钢琴伴唱”和“革命交响音乐”。后来，这些剧目中的大多数又拍成了彩色艺术影片，使样板戏在民众中的普及程度大大提高了。

到了1975年左右，样板戏在数量上已由8个增加到了18个，其中京剧现代戏11个，较有光彩且普及程度较高的是《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》和《杜鹃山》。在第二批样板戏出来后，第三批也在加紧创作中，其中有题材较好的《节振国》、《敌后武工队》、《山城旭日》、《金雁岭》，也有配合1976年“反击右倾翻案风”而由同名电影改编来《春苗》、《第二次春天》、《决裂》、《战船台》。

这些革命样板戏大多都是有所本的，也就是说它们（除了京剧《奇袭白虎团》）都是在原有文学/戏剧作品的基础上改编而成的。1965年《沙家浜》的原初脚本是崔左夫的革命回忆录《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》，后来被改编成沪剧《碧水红旗》，后又改名为《革命自有后来人》、《芦荡火种》等；《智取威虎山》是由长篇小说《林海雪原》改编来的；《海港》和《龙江颂》的前身是分别是淮剧《海港的早晨》和话剧《龙江颂》；芭蕾舞剧《白毛女》原是延安时期的民族新歌剧；芭

蕾舞《红色娘子军》原是电影文学剧本。这些剧作后来都被江青按照“概念化”的需要进行了重新修改，但与原本也大多“大同小异”。

1965年京剧调演，许多地方剧种进京演出。《沙家浜》在北京可容纳三四千人的大舞台连演出40天，场场爆满。1965年3月16日《解放日报》发表“本报评论员”的评论说：“看过这出戏的人，深为他们那种战斗的政治热情和革命的艺术力量所鼓舞，众口一词，连连称道，‘好戏’‘好戏’，认为这是京剧现代化的一个样板。”样板戏一词就是由此而来。《奇袭白虎团》、《智取威虎山》和《海港》，也是屡经曲折，多次修改剧本、唱腔和调整演出阵容。有些地方还根据毛泽东的指示作了修改，如将杨子荣唱段中的“迎来春天换人间”改为“迎来春色换人间”。但君临一切的还是江青。江青不仅插手每一个戏，宣布这些戏是她搞京剧革命的“试验田”，到处声称：“这个戏不经过我不行”，“这出戏是我管的，我说什么时候行了才能对外演出”。1966年5月23日，在纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25年期间，刚刚获得殊荣的八台戏同时献演于首都舞台，历时37天，共演出218场。《智取威虎山》和《沙家浜》的剧本亦发表于《红旗》和《人民日报》。首演并擅演这几台戏的剧团、剧组，则被冠以“样板团”名号。江青通过她的亲信把持着样板团，将样板团视为实现她的政治野心的资本。江青宣称：“样板团谁也不许插手！谁插手，老娘要骂的！”

（2）样板戏的文本内涵

首先极端的革命意识形态的标本

革命样板戏从题材上来考察，主要不外乎两个方面：一是表现革命的历史：如《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《杜鹃山》；二是表现革命的现实，如《龙江颂》、《海港》。这样的题材在变成样板戏之前其实就已经定型了。但是，在改编的过程中，

“革命”理念不但被延续而且得到了极端化的加强。如《海港》和《龙江颂》原来都是表现“人民内部”矛盾的，在改编中则把其中的矛盾处理为“敌我矛盾”。而《沙家浜》则在改编中突出了毛泽东思想和武装斗争，把原作中的新四军化装进入芦苇荡改成武装进入消灭敌人。以此显示这样的成功是毛泽东思想而不是中共白区负责人刘少奇思想指导的结果。这些作品的一般情节都是革命的一方和反革命的一方斗智斗勇，最后革命者取得了胜利，敌人走向了可耻的失败。一些历史题材的样板戏由于与中国革命历史密切相关，在表达阶级斗争主题的时候，加入了人民受苦受难的情节，这使得阶级斗争故事具有很强的道义的正义性。而以现实为题材的作品，则设计现实中有搞破坏的敌人/特务/地主/坏分子，通过与他们的斗争并取得胜利阐明当时社会的政治斗争倾向。每个样板戏几乎都由一个充满政治大道理的主题唱腔，如《红灯记》中的《雄心壮志冲云天》，《海港》中的《毛泽东思想东风传送》，《沙家浜》中的《毛主席党中央指引方向》，《龙江颂》中的《让革命的红旗插遍四方》，《杜鹃山》中的《乱云飞》等，一律都由主要英雄人物演唱，尽显其“高大全”的政治特色。再看《红灯记》第五场的“说红灯”。革命老太太李奶奶要对李铁梅讲红灯的道理以教育她，于是煞有介事地坐下来，循循善诱地告诉17岁的孙女：“这盏红灯，多少年来照着咱们穷人的脚步走，它照着咱们工人的脚步走哇！过去，你爷爷举着它；现在是你爹爹举着它。……紧要关头都离不开它。要记住：红灯是咱们的传家宝哇！”剧中的李铁梅当然表示心领神会。总之，阶级斗争是这些作品的永恒的主题。

为了实现表达阶级斗争的意图，样板戏普遍采用了“三突出”的原则对既存的一些文学作品、戏剧作品进行革命化处理。如《智取威虎山》中让座山雕围绕着杨子荣转；《沙家浜》中让胡传魁和刁德一围绕着阿庆嫂转，让新四军指导员郭建光成为1

号人物，并增加他在戏中的台词。在《海港》和《龙江颂》中强化其中的阶级斗争意味，或增加其中的一些斗争的情节。同时，对作品中被当时的革命话语指称为“资产阶级情调”的一些诸如人物的名字等进行修改，如把《红色娘子军》中的吴琼花改为吴清华，把《白毛女》中大春和喜儿的未婚夫妻关系改为阶级兄妹关系。等等。

为了保证这样的样板戏充分体现革命的意识，普遍地采用了“三结合”的创作或者说操作的方法。所谓“三结合”就是“领导出思想，工农兵出生活，作家出技巧”。权力和权力阐释下的群体成为文学创作的主体，而富于个性的作家则只能出技巧，知识分子只能处于被动的技术提供者的地位。权力的持有者提供创作的意图，再结合工农兵们的日常生活可能性，让那些值得怀疑的知识分子提供写作的技巧。在革命样板戏的创作过程中，就经常把一些“反动权威”找来，让他们给一些演员和剧作者贡献技巧。

其次女性主角⑯与禁欲主义

革命意识形态是具有集体主义特征的，它排斥任何的具有私人性特征的内涵，因此，作为革命意识形态的延续，样板戏是无情与无性的文艺。

作为中国文化史上的一大奇观，革命样板戏中的角色从性别来看绝大多数都是女性，如阿庆嫂、江水英、铁梅、方海英、柯湘，还有后来的《洪湖赤卫队》中的主人公韩英，《江姐》中的江雪琴。这些女性角色在剧中并不总是1号人物，但是都是非常重要的角色。如《沙家浜》中的阿庆嫂。但是这些女性角色既不像传统文学那样把女性作为娱乐符号来对待，也不像后来的文艺作品那样把女性作为女权主义象征来处理，她们在作品中性别身份并不明显，她们之所以被看作是女性，只是出于一般的性别区分的需要，或者说是一种习惯。

这些女性主人公的性别特征并不明显，一是这些人都是短头发，腰上扎着类似于军人的皮带，所穿着的衣服颜色偏暗，而且与男性服装没有多少区别，只有铁梅的衣服上有梅花的图案，但这样的图案也被作了低调处理。她们在舞台上的基本造型一般都是“抬手指方向”式，即基本的做派都是领导者的样式，党代表的造型；二是没有女性的诸如妩媚之类的性别特征，更不要说男女意义上的特征了。她们与男性做着一样的事情/事业，他们都是革命的符号。这些女性人物形象是按照毛泽东的诗：“中华儿女多奇志，不爱红装爱武装”的美学塑造的。当然也可看出它的主要创意者对于军队的臆想。而军队又是一个消泯性别特征的地方。

当时的顺口溜对这些文艺作品有这样的总结：

> 一个女书记，站在高坡上，手捧红宝书，抬手指方向。敌人搞破坏，队长上了当。支书抓斗争，面貌就变样。群众齐拥护，队长泪汪汪。敌人揪出来，戏儿就收场。

女性处于文本的中心位置，也不具备情感符号的作用。

这需要从中国左翼文学的演变进行追溯。情感是具有私人性的，但是革命必然是集体的。这二者在作为革命（集体）和个体结合物的革命文学中，便成为长期困扰创作的一对矛盾。

1930年代蒋光慈的罗曼蒂克小说能将革命与恋爱较好地结合，茅盾的小说中的主人公也是一边非常革命，一边是性关系非常紊乱，如《多角关系》。因为那时革命的利比多与情爱的利比多是相互激发的，性的能量与革命的能量是一致的。但当革命即将成功时，革命了就不能恋爱。贺敬之等人的《白毛女》就开始回避爱情，尽管大春与喜儿是青梅竹马，但就是不让他们恋爱；到后来的革命舞剧《白毛女》则将仅有的一点暗示也进行了阶级

脸谱化处理。赵树理的作品出来之后，革命就取消了恋爱。到了1950年代，如著名的《天山牧歌》，为什么爱上你？因为你有劳动奖章。

到了1950年代的末期，就变成与革命叠加在一起的东西了，那就是林道静的道路。如果有了个人问题，那就与他决裂，所以革命压倒一切。当时表现夫妻冲突的著名的短篇小说肖也牧的《我们夫妇之间》就张扬了革命性抑制了夫妻生活。那么到了革命样板戏，就完全没有了爱情，没有了性。所以《红灯记》中家里都是没有亲人的，李玉和没有老婆，李奶奶没有丈夫，李铁梅没有父亲，也没有未婚夫；《龙江颂》中的江水英、《杜鹃山》中的柯湘、《洪湖赤卫队》中的韩英都没有老公；《海港》中方海珍则只知道革命不知道恋爱；革命舞剧《红色娘子军》中的吴琼花只是个童养媳，但给谁做也不知道。并不是说凡是有男有女的文学作品中就一定要恋爱，但在所有的作品中都没有恋爱，或者刻意回避，那就不正常。

也有一些人可以有性，那就是反面人物，如资产阶级分子、地主分子、特务。如《智取威虎山》中的座山雕可以有蝴蝶迷做伴；《沙家浜》中的胡司令也可以结婚；电影《黑三角》中的国民党特务更可以有骈妇。一写到地主反坏右的生活总是歌舞升平。于是性和情成为糜烂生活的代名词，成为坏分子们的专有权利。

由上述的方面可以知道，女性角色在样板戏中作为一个性别，它并不具备性别功能，也不具有情感的功能。那她的功能是什么呢？这个问题很好回答，那就是权力。“她们的首要地位，非同寻常的思想方式与能力，形象地表明了一个‘革命女权主义’的立场，这结合她（江青）的一些赞美武则天的言论表明，在她的潜意识里面，正生长着一个关于她本人的宏伟神话，那就是一个‘历史中的伟大女性的主宰作用’的神话。在这个神话不

便于直接为政治语言所表述的时候，她便借用了一个革命样板戏的话语系统与结构模型来表述”。⑰

3．借助民间话语来表现革命的意识形态。

尽管拥有政治权力的主流意识形态在文艺领域形成了自身的完美的样板，但京剧具有民间文艺的属性并未因被排斥而消失，而是以一种“隐形结构”而内含于文本之中。陈思和认为，“文革”中的样板戏，“除了《海港》那种次劣的宣传品外，大都是来自民间的文化背景。京剧本身是民间文化中的精致艺术，它的艺术程式不可能不含有浓重的民间意味。尽管政治意识形态对这些作品一再侵犯（或可说这些戏的原始脚本，就是国家意识形态侵犯的产物），但是民间意识在审美形态上依然被顽强地保存下来，并反过来制约了这些作品的创作意图”。⑱

陈思和的意见相当富有启示性。样板戏中的一些剧目至今仍具艺术魅力，确实同剧中隐含于政治意识形态之中的民间趣味和意味有关。《智取威虎山》中的一段著名的对白：“天王盖地虎；宝塔镇河妖。脸红什么？精神焕发。怎么又黄了？防冷涂的蜡。么哈，么哈。”民间趣味盎然。再如《沙家浜》：如果说郭建光是一种政治符号；那么阿庆嫂就同时是政治符号（党的地下交通员）和民间符号（江南小镇的茶馆老板娘）。胡传魁也是如此：其政治符号是“忠义救国军”司令，民间符号则是从前戏曲中常常出现的那种逗人发笑的草莽英雄。对于大多数的观众来说，具有吸引力的不是前者（政治身份）而是后者（民间身份）。《智斗》成为剧中最受欢迎的一场戏，“垒起七星灶，铜壶煮三江，摆开八仙桌，招待十六方”和“想当初，老子的队伍才开张”永远是人们最津津乐道的唱段，的确与它们具有较浓的民间趣味有关。所以也正如陈思和所说：“即使改编到最后的‘样板戏’，仍然不能改掉阿庆嫂与三个男人之间的固定关系，郭建光的不断抢戏，除了增加空洞与乏味 的豪言壮语以外，并没能为艺术增添

积极的因素，春来茶馆老板娘的角色地位无法改变。因为没有了阿庆嫂所代表的民间符号，就失去了《沙家浜》本身，即使是最高指示把剧名由‘芦荡火种’改为‘沙家浜’，即使是‘三突出’理论甚嚣尘上，《沙家浜》舞台上仍然并立着两个主要英雄人物，而且真正的主角只能是这个江湖女人。”⑲观众的欣赏趣味放大了他们所感兴趣的部分，同样的对于他们所不感兴趣的部分则进行了忽略或缩微。

再如样板戏的脸谱化就是中国民间的传统思维方式的结晶。样板戏创立了新的脸谱程式。比如好人，或者革命者是浓眉大眼、国字脸、一身正气，而且都身着同一服饰；坏人全是贼眉鼠眼，或猥猥琐琐，或面露凶光。好坏忠奸一看就可以知道。这样的脸谱化是民间的，中国传统民间的忠奸分明的二元思维模式与“文革”中的非好即坏的好坏对立思维获得了高度的和谐。从这个意义上，“文革”的思维与中国民间的思维模式有着高度的一致性，这二者有着高度的共振的特征。

4．样板戏的贡献

关于革命样板戏的历史地位，江青及其写作班子曾经给予很高的评价，认为，无产阶级的文化史是“从《国际歌》到样板戏”，江青的贡献是“从欧仁·鲍狄埃到鲁迅到江青”。对江青的大量言过其实的吹捧，连篇累牍的歌颂，使这几个所谓“样板戏”打上了江氏印记，成为毛泽东革命文艺路线取得“伟大胜利”的重要标志。1967 年 5 月 10 日，《人民日报》公开发表江青的《谈京剧革命》。《红旗》杂志第 6 期为此发表一篇社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》。社论称，“京剧革命的胜利，宣判了反革命修正主义文艺路线的破产，给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元”。陈伯达在纪念大会上吹捧江青，说江青“一贯坚持和保卫毛主席的革命文艺路线。她是打头阵的。这几年来，她用最大的努力，在戏剧、音乐、舞蹈各个方面，做了一系列革

命的样板，把牛鬼蛇神赶下了文艺的舞台，树立了工农兵的英雄形象”，“成为文艺革命披荆斩棘的人”。《人民日报》社论称，八个样板戏“宣告了反革命修正主义文艺黑线的破产”，“工农兵昂首屹立在舞台上的新时代到来了！被封建主义、资本主义、修正主义颠倒的历史，在我们手里颠倒过来了！”并号召“把革命样板戏推向全国去”。

这样的地位过于夸张和自吹自擂。但是样板戏也并不是像粉碎四人帮之后所批判的那样一无是处，而是有它自己的贡献和地位的。

从内容题材上看，革命样板戏将传统的形式与现代性的生活内容结合，革新了京剧的表现内容，改变了京剧与现代生活相隔绝的状况，丰富了京剧的表现内容。上百年不变的内容有了全新的变化，京剧融入了现代生活，融入了现代革命的生活，并借助革命的力量得以更为广泛的传播，并在内容革新中使形式也得到了相应的革新。

在形式上，在剧本的文学性、表演的程式、唱腔和配乐等方面，样板戏中较好的作品确实对传统京剧作了有效的改进和发展，确实有其创新之处。比如唱腔，样板戏用了许多用于不同人物的新的板腔，甚至做到了专曲专用，从根本上改变了传统戏曲“一曲多用”的旧格局；音乐曲调不但具有伴唱的功能，而且还可以表现人物性格和渲染气氛。在音乐上，大胆引进西洋乐器，组成中西混合乐队为京剧伴奏，也大大丰富了音乐的表现力，如《智取威虎山》中“迎来春色换人间”和“胸有朝阳”两个唱段以中式的板鼓和西式的弦乐所作的音乐进行渲染和铺垫，这是传统京剧难以达到的。

从上面可以看到，在革命样板戏中既不排斥古典的形式，也不排斥西方的形式，如唱腔、舞蹈。看来，虽然1960年代是个对于外国文艺大力拒绝的年代，但是革命样板戏还是出于“策

略”的考虑而运用了外国的东西。

第四节　“文革”的地下文学

当代的地下写作产生于革命的裂变时期。

1940 年代末中国政治体制的大变革也造成文化发展上的革命性裂变，革命的意识形态给一些固守着传统价值观念的知识分子造成了巨大的压力，迫使这些习惯于传统文化模式写作的人们退出文坛，但他们以后不再为追求发表与名利而进行的写作，构成了当代文学史上第一批地下写作者。后期浪漫派的代表作家之一的无名氏继续着他的《无名书》的写作，他在近似幽闭的创作状况和异常平静的创作心态下创作了这部巨著。更多的则有沈从文那样的作家，他们在红色社会中不再发表文学创作，但仍然在业余时间通过书信、诗词、札记、随笔等形式继续写作了大量的文学性作品。还有像老诗人陈寅恪也是一个特殊的例子。陈先生在 1949 年以后不仅创作了大量诗词，而且他所从事的《柳如是别传》等巨著的写作，在当时也是无望公开出版的。

地下写作的繁荣在 1957 年之后和“文革”期间。大批的知识分子的遭受迫害和对自身遭遇和国家命运的反思使知识分子醉心于隐秘的写作。

“文革”中的地下写作主要有这样几部分：

1．革命裂变时期的知识分子隐秘写作的延续

那些在革命裂变时期的知识分子的隐秘写作一直延续到“文革”中。除了极个别的还不具备作家身份的写作者以外，他们几乎隐藏了与现实政治和社会制度的直接的对抗性意向，在有些非常私人化的写作文本里，作家与现实政治不和谐的精神指向也是

隐藏在晦涩含混的抽象层面之上。陈寅恪晚年创作了诗词和“颂红妆”，但陈先生的诗词中埋藏有嘲讽现实的今典，也仅是知识分子独立人格之展现，“与前苏联及东欧的知识分子那样具有鲜明目标的政治热情有着质的区别”⑳。与陈寅恪稍有不同的是张中晓，他的《无梦楼随笔》可以说是地下写作中最尖锐的文本。他本人在胡风一案所累的知识分子中，也是最具自觉批判意识的思想家。《无梦楼随笔》中充满了反思性的语词。俯拾即是这样的议论：“如果精神力量献给了腐朽的思想，就会成为杀人的力量。正如人类智力如果不和人道主义结合而和歼灭人的思想结合，只能增加人类的残酷。”又如：“对待异端，宗教裁判所的方法是消灭它；而现代的方法是证明其系异端。宗教裁判所对待异教徒的手段是火刑，而现代的方法是使他沉默，或者直到他讲出违反他的本心的话。”谁都看得出来这些尼采式的语录饱蘸着现实批判意义，文字里也浸透着不屈不挠的怨毒之气，但他对现实政治及其权术的批判却是不得不借助历史与哲学的语言来进行，现实的真实阴影仅在“寒衣当尽”“早餐阙如”“写于咯血之后”之类的字样里才含糊不清地透露出来。无名氏的小说、陈寅恪的诗词与张中晓的随笔都是迄今为止所看到的比较明显含有现实批判精神的地下写作部分，但如果说这些文本具有现实对抗性的自觉意向，那也只是停留在文化（包括历史与哲学的）的抽象层面和美学的感性层面上。有的老作家是在1970年代以后的各种困难的环境里开始秘密写作的。穆旦的诗歌（如《冬》）、丰子恺的散文、朱东润的传记文学，等等，“五四”以来的文学传统在地下写作里慢慢地聚拢起来，达到了那个时代的文学最高艺术境界。

2．胡风集团成员成为最大的地下写作群体

胡风派是建国后被打倒并送入监狱的最初一批知识分子，他们在监狱中受磨难的时间也是最长久的。1955年以后，以胡风

为代表的一大批诗人、小说家和思想家被剥夺了正常的写作。这些知识分子，他们进入50年代的时候，正是年富力强、创作精力旺盛、思想艺术走向成熟的阶段，突如其来的劫难并没有彻底熄灭他们的倾吐自己表达自己的创作欲望。

胡风在监狱里创作了大量的诗词，包括《〈红楼梦〉交响曲》《怀春室杂诗》《怀春室感怀》《怀春曲》及集外诗歌。胡风为坚持自己的文艺思想和文艺理论而受难，进而也是为了捍卫“五四”以来以鲁迅为代表的新文学战斗传统而受难，表现出一种“道高于政”的现代知识分子的价值取向。他的狱中诗抄充满了内在的分裂意象，如《怀春室杂诗》中《一九五五年旧历除夕》：

竟在囚房度岁时，奇冤如梦命如丝。
空中悉索听归鸟，眼里朦胧望圣旗。
昨友今仇何取证？倾家负党忍吟诗！
廿年点滴成灰烬，俯首无言见黑衣。

作品中诗人对“昨友今仇”的现代政治权术进行了愤怒的质疑、对自身“奇冤如梦命如丝”的现实处境充满了忧虑；但就如同众多遭受迫害的中国传统知识分子一样，尽管他身陷囹圄，但仍然忠诚不变，“眼里朦胧望圣旗”既是对现实的妥协又是忠诚的表白。而“忍吟诗”的表白和“俯首无言”的绝望交织为一体，构成一种特殊的诗歌意象，比较直白地诉说了内心痛苦与矛盾。

就像胡风一样，受难很显然都成为他们诗歌创作的共同的主题。这样的受难使七月派诗人的地下写作大都采用了伤残的自然意象，让它们遍体鳞伤地身处更大的阴谋或者危险之中。牛汉的《华南虎》吟咏了华南虎的被囚禁。华南虎，昏眩在铁笼子里，它的命运使人想到里尔克笔底下的豹子，但是当诗人想到自己以

戴罪之身竟去观赏老虎的破碎趾爪和牙齿时，他突然感到了深刻的羞愧。曾卓的《有赠》是这方面的代表性作品。诗人写受难者归来，妇人擎灯奉水相迎，重温人间温馨。于是诗人（受难者）用嘶哑的声音问道："我全身颤栗，当你的手轻轻握着我的手/我忍不住啜泣，当你的眼泪滴在我的手背。/你愿这样握着我的手走向人生长途么？/你敢这样握着我的手穿过蔑视的人群么？"由于经受了太多的太长久的黑暗和蔑视，由于有太多的绝望，以致在希望到来时，在光明到来时，在温馨和尊重到来时，都不敢相信，都无法承受，对一丝一缕都感受到触目惊心。诗中妇人的含泪微笑的眼睛成了诗人的炼狱，诗人的灵魂以此获得升华，这让我们想起但丁的《神曲》、屈原的《离骚》以及涅克拉索夫的《俄罗斯妇女》，甚至也联想起列宾的名画《突然归来》等等。诗的意境无疑是诗意的、美好的，这样的诗歌可以毫不犹豫地称之为60年代最优秀的抒情诗。但如果从社会学的角度来分析诗歌所表达的意象，那么，受难者的崇高与妇女的伟大都是在单面的环境中塑造出来的，或者说是在对立面缺席的环境下营造起来的。诗歌对制造受难的现实环境当然可以虚写，而诗人只是用非常含糊的"蔑视的人群"一词来暗示，这个词含有启蒙话语的特指性，即鲁迅笔下常见的"众数"的意象，但这个意象的原来对立面通常是作为先觉者的知识分子出现的，而这首诗里的受难者的身份与意义显然与之不同。这个词用在这里显然是减低了受难者面对社会冲突的尖锐性及其悲剧程度，或可以说，诗人的不屈服的自我形象已经通过艺术创造完成了，而其与现实相对抗的一面则有意淡化。

但诗人在受难中依旧有着不屈服的抗争精神。紧张的社会关系常常使诗人的精神处于高度兴奋的临战状态。牛汉的《华南虎》写道："我终于明白……/羞愧地离开了动物园。/恍惚之中听见一声/石破天惊的咆哮，/有一个不羁的灵魂/掠过我的头顶/

腾空而去，/我看见了火焰似的斑纹/火焰似的眼睛，/还有巨大而破碎的/滴血的趾爪！”深刻的羞愧不但使诗人生出幻觉，而且从灵魂深处爆发了抗争的欲望，这时候，诗人心底里的咆哮与想象中的虎的咆哮已经很难分辨了。绝望，本来是令人压抑的心理，可是在绿原的诗篇《自己救自己》里，绝望的心理过程与阿拉伯神话里的所罗门的瓶子联系在一起，那个关在瓶子里的魔鬼终于在希望与诅咒中平静下来，变成了真正的强者：“我不再发誓不再受任何誓言的约束不再沉溺于赌徒的谬误不再相信任何概率不再指望任何救世主不再期待被救出去于是——大海是我的——时间是我的——我自己是我的于是——我自由了。”这首诗篇让人想到鲁迅的《野草》，诗人的人生希望无数次碰碎在现实的悬崖峭壁上而后迸发出绝望的精神火花，这种绝望里包含了无数希望的尸骸残片，进而使绝望也被消解掉，于是进入了一个新的人生境界——我自由了。绿原的《重读〈圣经〉》（1970）通过将现实与《圣经》故事的对比，反衬出现实的令人绝望和愤怒。这些作品释放出强烈的用来抗争命运残酷打击的主体的战斗精神。

胡风、绿原、曾卓、牛汉、彭燕郊等人的诗作、彭柏山的长篇小说、张中晓的随笔札记等，都是那个时代如尼采说的“血写的书”。尤其是绿原的《又一名哥伦布》、《面壁而立》、《自己救自己》等、曾卓的《有赠》、《凝望》、《悬崖边的树》等作品，在五六十年代诗坛上歌舞升平谀时之风盛行时，这些作品无论在思想性（即知识分子的人民立场与不屈的批判精神）和艺术性（即现实主义的艺术深度与感染力）都达到了时代最高的水平，那棵孤独地站立在悬崖边上的树“似乎即将倾跌进深谷里/却又像是要展翅飞翔”，被作为当代受难者的姿态和心境的象征。正如陈思和所发现的，胡风集团中除了胡风之外的一些作家，因为“作家的独立人格与政治理想主要表现为对艺术个性或独立审美意识

的追求，艺术境界里充沛着张扬个性的魅力和生命不屈服的元气，但其与现实政治的对抗性却被淡化或者悬置”。㉑大多数受难者的诗文除了明志以外，更多的是通过艺术形象的刻画和艺术语言的倾诉，表现出当代知识分子威武不能屈的高贵的内在品质。

但与那个时代的“颂歌”文学相比较，这些在当时没有公开发表的作品恰恰是因不能发表才使自我批判精神达到了那个时代难得的纯洁与锐利。胡风一案所牵连的诗人们对中国文学最重要的贡献，正是在那个哑声的年代里保存了旺盛强健的创作力，他们一直坚持以诗言志，直到“文革”后期的《重读〈圣经〉》（绿原）、《华南虎》《悼念一棵枫树》（牛汉）、《悬崖边的树》（曾卓）等高亢有力的诗，仍然是那个时代最优秀的文学创作。

3．“右派”作家群的地下写作

反右和“文化大革命”中的严格的文化禁闭也相应地导致了地下文学的发达。“文化大革命”中的地下文学大多是由那些被打倒的“右派分子”或“反革命分子”。主要分为二个部分：

（1）郭小川在干校里创作的《团泊洼的秋天》等政治诗。诗人本身是在当时的主流意识形态的环境里成长起来的写作者，因此他的诗作，如《团泊洼的秋天》和《秋歌》既表达了与当时的主流意识形态一致的倾向，但又从自己的切身处境出发对现实有所讽喻，因为被剥夺了写作的权利以后更加严肃深入地思考了生活，但我们不难发现他们在同一时期可能是既写了非常有个性的作品，也写了迎合主流意识形态的作品，这在某些特殊环境下是很可以理解的，这部分写作者并不是自觉的地下写作者，他们只是如实地表达了自己对生活的感受，包括用共名化的方式来认知世界与表达世界，只是客观环境不允许他们发表作品才使他们成了地下写作者。这也包括食指的一些诗。

（2）唐湜在被错划右派后隐入民间，吸取大量民间文化的营

养，在改编民间传说的基础上创作了数量可观的叙事诗。当代叙事诗创作向来少有佳作，唐湜的《海陵王》、《划手周鹿之歌》等可以说是填补了这方面的空白。因此，从总体上看，地下写作在1957年以后范围还是更加扩大了。1966年的“文化大革命”给文学创作带来毁灭性的摧残。但令人震撼的是，肃杀之气下文学仍然如同圣火，在人类的理想之境里不会灭绝。黄翔的短诗《野兽》（1968年）和长诗《火神交响诗》片断（1969年），不能不让人震动于诗人对时代拥有的尖锐而深刻的审美感受，从诗的语言到诗的意境都强烈体现了那个疯狂时代的精神特征。

4．知青作家群的地下创作。

知青是“文革”特殊的社会群体。他们受过相当的教育，但在那个时代又备受播弄，这使他们由最初的主流意识形态的支持者而变成了它的反对者。就在这样的情况下开始了其地下写作。

诗歌的短小和易于传播性使诗歌创作成为知青地下写作的重头。较早写作并形成影响是食指（郭路生）。他的最为知名的诗篇《这是四点零八分的北京》《相信未来》等所表达的都是那个时代一般知青的情绪，虽与当时政治宣传的“广阔天地大有作为”的豪言壮语不合，但从生活的真实出发，这些诗所表达的情绪也是当时社会所认可的。食指比较尖锐的诗是《疯狗》，这首诗歌是由作者个人私生活的遭遇而起的辛酸之言，自然让人联想到时代的悲剧性，但它并非是自觉的对“文革”时代的本质揭露，只要对比黄翔的《野兽》，区别自然清楚。不自觉的地下写作与被迫的地下写作与自觉的地下写作，其不同文本与现实的关系都是不一样的。“文革”中的青年诗歌写作形成规模和群体性的，是“白洋淀诗群”。这些主要是从北京到白洋淀插队的青年。主要有芒克（姜世伟）、多多（栗世征）、方含（孙康）等。还有一些北京和山西的青年学生以及与他们关系密切如北岛（赵振开）等。著名的诗作如芒克的《天空》《秋天》、多多的《里程》

《行礼：诗38首》。

知青们的创作除了诗歌之外，还有小说。赵振开的《波动》、张扬的《第二次握手》（原名《归来》）、靳凡的《公开的情书》、礼平的《晚霞消失的时候》在当时和后来都产生了重大的影响。其中在当时最为流行的是《第二次握手》。小说对知识、科学权威和知识分子所持的肯定赞扬的态度，以及它的三角恋爱框架所传达出的情爱的信息，是与当时的主流意识形态相抵触的。因此作品被打成“毒草”，作者也险些丧命。此外，是高压下的民间化写作。它体现了民间对娱乐性想象的需要。《娜拉》（又名《少女之心》）表达是性爱的诉求；《一只绣花鞋》《梅花党》（又名《绿色僵尸》）则是恐惧意识的体现，它们以主流流行话语的方式（如“反特”）而承载对恐惧潜意识的沉迷。

地下写作现象不是每个时代都可能产生的，它是文化高压时代的产物。在文化相对贫乏与单一的1950－70年代的当代文学史上，地下写作的意义显得特别的重要。正如陈思和所说：“如果不光从数量上来估量的话，这一时期的地下写作应该成为文学史的半边江山，有了地下写作的支撑我们的当代文学史才能真正地丰富和完整起来，文学在外部世界的压力下通过自身内部的裂变和对立，来捍卫不死的艺术生命力和知识分子的精神追求。”㉒也保存了在政治意识形态甚嚣尘上的时代弥足珍贵的私人情感和私性话语。“文革”中“地下文学”中的人道主义，着重以人性感伤、青春忧郁，表达对“文革”及“文革”文学的拒斥和控诉。

第五节　周扬的文艺思想

周扬（1908—1989）三十年代参加左翼文艺运动，并担任重

要领导职务（中共江苏省文委书记）。此后成为中国现代文学批评领域之中无产阶级文学理论的坚定拥护者和热情宣传者，与中国现代无产阶级文学理论的发展结下了千丝万缕的联系。他先后参加并领导了与“第三种人”的斗争，对王实味的批判，对电影《武训传》的批判，对胡风的批判，他所发表的《文艺战线上的一场大辩论》在反右运动中发生了很大的影响。但他在“四人帮”横行之际，受迫害达十年之久。1976年复出之后，投入新时期的思想解放运动，对推动这场文艺运动的深入发展起过一定的作用。因此，探讨周扬的文艺思想对总结左翼文艺理论，具有重要的意义。

（1）文学工具论—政党文学论。

周扬从事文学/文艺运动之初，正是前苏联的“无产阶级文化派”（岗位派）影响中国的时候，该派的“辩证法创作方法”通过瞿秋白等人的介绍影响了中国的马克思主义文艺理论家，而周扬就是受影响最深的一位。但随着“岗位派”在前苏联的被批判，周扬某种程度上意识到了“岗位派”的教条的辨证法创作方法的“错误”，所以对文学与政治的关系，对政治对文学创作方法的干涉有所警醒。但是，周扬基本的理论思维已经在当时的政治语境中形成，因此，再也没有发生本质性的改变。

在周扬的文艺理论中，他首先探讨的是文学与政治的关系。周扬认为文学就是宣传。在早期论文《辛克来的杰作：林莽》中，他十分赞赏辛克来的名言：“一切的艺术是宣传，普遍地不可避免地是宣传；有时是无意的，而大抵是故意的宣传。”周扬要建立的是政治文学的理想：

> 文学的真理和政治的真理是一个，其差别，只是前者是通过形象去反映真理的。所以，政治的正确就是文学的正确。不能代表政治正确的作品，也就不能有完全的文学的真

> 实。在广义的意义上讲，文学自身就是政治的一定的形式，关于政治和文学的二元论的看法是不能够存在的……作为理论斗争之一的文学斗争，就非从属于政治斗争的目的，服务于政治斗争的任务之解决不可。同时，要真实地反映客观的现实，即阶级斗争的客观的进行，也有彻底把握无产阶级政治观点的必要。㉓

在文学和政治本质统一论的前提下，他又将政治置于比文学更优越的地位，使文学成为为政治服务的工具。在这种政治优位论的支配之下，创作中的很多问题都被周扬政治化了。他强调文学要描写革命题材，后来主张要描写工农兵，甚至说“在今天，不写关于工农兵的作品就没有出路”。周扬不仅强调要求表现工农兵，更进一步规定了如何描写工农兵的思想行为与性格特点这样的一些具体的问题。在回答是表现人民的缺点还是成就时，他说：“我们不应当夸大人民的缺点，比起他们在战争与生活中的伟大贡献来，他们的缺点甚至是不算什么的，我们应当更多地在人民身上看到光明。”㉔与此一脉相承，他对英雄人物也认为：“我们的作家为了要突出地表现英雄人物的光辉品质，有意识地忽略他的一些不重要的缺点或污点，使他在作品中成为群众所向往的理想人物，这是可以的而且是必要的。”㉕周扬认为：“典型是表现社会力量的本质，与社会力量本质相适应，也就是说代表一个社会阶层，一个阶级一个集团，表现他最本质的东西。”当周扬把自己的眼光投向文学典型的创造历史的时候，他看到的文学典型史就是一部党性史：有封建主义时代的典型，有资产阶级时代的典型，有我们无产阶级时代的典型。对于夸张这类纯艺术技巧的问题，周扬也能别出心裁把它与党性紧密结合起来加以说明：“现实主义者都应该把他所看到的东西加以夸张，我想夸张也是一种党性的问题。”㉖1933 年 5 月，他在《文学的真实性》

㉗一文中指出："文学的'真实'问题，决不单是作家的才能，手腕，力量，技术的问题，也不单是苏汶先生所说的'艺术家的良心'、'诚恳的态度'等等的问题，而根本上是与作家自身的阶级立场有着重大关系的问题。"

周扬之所以在文学与政治的关系上强调政治的优位，从文化根源上来说，这是现代民族国家建立中急切的社会功利性使然，在和胡风关于"典型"问题论战中，他强调"国防文学由于民族危机和民众反帝运动而被推到了第一等重要的位置。文学者应当描写民族解放斗争的事件和人物，努力于创造民族英雄和卖国者的正负的典型"㉘；中国左翼文化实际是中国现代建立民族国家的一部分，而且左翼文化在这一运动中所受到的压制特别的严重，因此不能不把文学作为"武器"和"工具"。而这样的功利性冲动的长期的延续，便自然地与传统的"文以载道"的思维合流，形成一种教条的蔑视文学独立性的思维形式。很显然，在周扬那里，从创作中的作家的立场，到创作中的具体的手法，都是一个问题，这就是政治问题，也就是党性问题。在周扬那里，很显然有一个逻辑链条。这个链条简化的说法就是，无产阶级政治就是文学的真实性。而具体地说，就是：因为"无产阶级的主观是和历史的客观行程相一致的"，无产阶级文学的阶级性、党派性，能够和客观的真实性相统一；而文学的本质就是要追求真实性，所以文学的真实性就是无产阶级的党性。既然文学性就是真实性，而真实性就是党性，那么，文学家的世界观和创作方法也就是党性的了。这个以先验形式设置的大前提和小前提都是不容置疑，那么，结果也就可想而知了。当时苏汶就曾指出周扬的逻辑谬误。他认为，文学的真实性和文学的无产阶级党性没有必然的联系，更不能等同。

但周扬很显然已经陷入这样的逻辑陷阱中无力自拔。他的把创作方法通过种种论证，而等同于世界观的观点，在前苏联的

"唯物辩证法创作方法"受到批判后，有所觉醒。1933年11月，周扬（周起应）将当时正在前苏联文艺界讨论，提倡的社会主义现实主义理论第一次介绍到中国。社会主义现实主义是前苏联在批判了"唯物辩证法的创作方法"的错误、特别是它将作家的世界观和创作方法混为一谈的错误以后提出来的创作理论。在具体介绍这一创作理论时，他指出像"唯物辩证法的创作方法"那样，"忽视了艺术的特殊性，把艺术对于政治，对于意识形态的复杂而曲折的依存关系看成直线的，单纯的"，"把创作方法的问题直线地还原为全部世界观的问题"，是错误的。他对胡风只强调典型的普遍性而抹杀了典型的个性，强调"典型之所以能够成为活生生的人，就在作家所处理的是'实际生活的人'，即'混淆的，非常复杂的，充满了矛盾的人物"（高尔基）㉙但是，在作出这样的简单反思之后，他又明确地认为，决不能因艺术的特殊性而低估以至于抹杀作家世界观在创作实践中的重大作用；他说："艺术的创造是和作家的世界观不能分开的"，一些杰出的古典作家之所以不能达到现实之全面的真实的反映，就因为他们的"世界观的局限性和缺陷的缘故"㉚。这样的观点，在他后来所写的以周扬署名的《现实主义试论》中，除批评胡风无视典型的个性化这一"错误"外，一如既往地强调"新的现实主义的方法必须以现代正确的世界观为基础"，固然不应"对作家强要把习得正确的世界观当作创作前提的条件"，"但是确保和阐扬这个世界观却是诱导作家走向正确的方向去的最大的保证"㉛。很显然，周扬虽然已经意识到了"唯物辩证法创作方法"的谬误，但是却并没有跳出这样的理论圈套，而当时特殊的历史文化语境也不允许他跳出了，因为，假如周扬跳出这样的圈套，也就是承认文学和政治关系的"二元"，那么他也就与论战对象，苏汶站到了同一战线上，而他的理论与政治权威的权威性也就荡然无存了。

所谓的"政治优位论"，就是文学的工具论，这在周扬身上

表现得很突出，在姚文元身上更是如此。他的长篇论文《略论时代精神问题——与周谷城商榷》《使社会主义文艺蜕化变质的理论——提倡“写中间人物”的反动本质》，既是文学政治工具论的提倡，又是这样的理论的实践。

（2）话语化的权力与权力化的话语

用政治权力推动文学/文艺理论的实施。长期担任文艺的领导，不自觉地运用政治权力来推行话语霸权；同时由于置身官场，自觉或不自觉地充当了政治的代言人和施行者，使权力话语化。正如张光年所说：“这跟他长期担任文艺领导工作有很大关系。”㉜

这种话语的权力化和权力的话语化集中体现在周扬的对于政策文学的提倡和推行。在周扬的对文学本质的政治化的理解中，文学绝不是服从于抽象的政治，而是具体的政治活动。他在三十年代主张作家应走上前线，故被胡风称为“前线主义”，当抗战统一战线形成后，他又提倡“国防文学”；到了解放区，他又主张文学要表现工农兵、表现光明。文学服从于政治，也就是服从于每一个时期的具体的政治任务。接着周扬又将政治任务具体化为“政策”。

在人民民主专政的新社会中，人民已成为自己命运的主人……他们的行动都是政策所指导的，人民通过根据他们的利益所制定的各项政策来主宰着自己的命运。这就是新的人民时代不同于过去一切旧时代的根本规律。因此，一个文艺工作者，只有站在正确的政策观点上，才能从反映各个人物的相互关系、他们的生活行为和思想动态、他们的命运中，反映出整个社会各阶级的关系和斗争、各个阶级的生活行为和思想动态、各个阶级的命运……才能使自己避免单从偶然的感想、印象或者个人的趣味来摄取生活中某些片断，自觉

或不自觉地对生活作歪曲的描写。㉝

"政策过时了，我们的作品还不会过时，相反如果不反映政策，便会过时"。㉞

在这样的前提下，他强调作家不要从政策条文出发去概念化地描写政策，而应该熟悉生活，对政策"有真正的理解"。

从把文学与政治结合，发展到把文学与政策结合，周扬走过了坚持政治——艺术模式的人们常常都走过的道路，那就是在认为政治与文学结合的情况下，总是认为文学应该与政策结合，因为一定的政策本身确实是一定政治的具体化，反映政治而不反映政策，必然是对文学的消解。但是，把反映政治简化为反映政策，文学也就走到了边缘，而成为一种宣传的小册子。

如果说周扬的政治优位论还是经历过论证的话，那么姚文元介入文学和文化的评论和批判时，这样的论点已经成为"定理"或"真理"，已经无须经过论证了。他就直接以此为起点对当时的文化和文学的现象进行"理直气壮"的批判了。《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》（1965年11月10日）将海瑞罢官与现实政治斗争相对应，将新编历史剧《海瑞罢官》理解为一种现实的影射文本，使文学批评成为政治斗争的工具；《反革命两面派周扬》㉟具体分析了周扬在批判胡风、批判《海瑞罢官》等事件上的对待毛泽东的矛盾心理。依照政治领导人的意图进行文学和文化批评文本的生产，在批评和批判中放弃基本的文学/文化批评的原则，而完全将被批判者——作家和他的作品作为政治斗争的说明材料，虽然是从周扬开始的（如对胡风的所谓反革命材料的整理），而到了姚文元已经被运用得非常的得心应手。文学/文化批评完全堕落为政治的工具。

而周扬利用自己的权力推行和提倡政策文学或者说将文学政策化的过程，这就是权力的话语化；而将他的政治文学演变为一

种政策则是将话语权力化。姚文元也走过同样的道路。尽管姚文元曾经提倡过文艺的规律，但他是在对胡风、《海瑞罢官》、周扬的批判中成长起来的，是反右和“文革”之中文艺和政治双料的批评家，他虽然批判了周扬，但他比周扬走得更远，是他把周扬的政治优位论和文学的政治工具论推向了更“左”的极端。这使他最终成为继周扬之后的最大文艺大棒。他的批评/批判经历了一个从文格向政治人格转化和扭曲的过程。

中国知识分子一直有一种学术权力化的欲望，毕竟中国是一个官本位的国度，所以使得他们的学术都带有行政化性质和要求，就是他们不但混淆了学术话语与行政话语的区别，而且密切与行政话语合谋，而显示自己的学术话语在行政权力上的权威性，这当然是由于我们的行政话语一直不从学术话语中来，将学术话语作合理地使用的原因所导致，而且这种学术话语一直为行政话语所左右，以至于使得学术工作者成为了“学术官”，这样他的观点才能有权力象征，而且他也能在这样的社会现实中被肯定。

（3）政治权力语境中的艺术探索

说周扬从来都不注重文学/文艺的艺术性是不确切的，周扬和姚文元确实在不同的场合，甚至文章中都谈到过艺术性的问题。

有人认为，周扬对于艺术规律的探讨，大多是出于政治环境相对宽松的时期。认为，他对艺术的探讨可分为两个时期四个阶段。解放前为一个时期，一个阶段；解放后为一个时期，三个阶段。

第一阶段，周扬的艺术探讨是点点滴滴的，主要发生在苏联清算拉普时期。1933 年写道：“单是政治的成熟的程度，理论的成熟程度是不能创造艺术的。”“艺术家是从现实中，从生活中汲取自己的形象的。”㊱第二阶段是在 1957 年前后。双百方针的提

出之后，曾写作《论艺术创作的规律》："在我们的创造过程中经常发现，作者先有一个概念再去找人物，当然也不是说绝对不可以这样，但一般应该先有了生活，有了人物，再形成主题。""艺术是要通过形象，要感人，具体的形象是个别的，又是经过概括的。""艺术的思想要通过人的形象表现，不能离开人来表现。"㊲

第三个阶段是在1961年前后。中共中央对文艺中的极左思潮进行了某种程度的匡正，如周恩来、陈毅都发表了讲话。他参与了《文艺八条》的制定，在坚持文艺从属于政治的前提下，看到文艺与政治关系上的狭隘和片面性。

第四个阶段是1978年以后。邓小平的思想解放运动使周扬进入了一个开明期。他同意对文艺从属于政治的否定，认为要"使政治有利于开阔文艺工作者的思想眼界，保证他们创作的广大自由，而不是限制和束缚这种自由，更不是对这种自由横加干涉"。㊳提倡题材多样化。"作家在作品取材和形式上应当有广泛的自由"㊴。需要注意的是，周扬是在文艺服从于政治的大框架下，原则地同意给予文学艺术以一定的自由度和进行文学规律的探讨的。周扬自始至终没有放弃政治优位说。

从上面的四个阶段，刘锋杰得出结论："当政治要求他不得不进行重新估价的时候，他会进行这种重新估价；或者说，当政治给予他进行重新估价的机会的时候，他才会进行重新估价。"刘锋杰所说的这个"重新估价"，其实是政治上的审时度势，而不关涉对文学艺术的探讨。就像刘氏所说的那样："这决定于他对政治的热心，决定于他所形成的政治思维，决定于他把政治看得远比文学重要。"㊵

周扬对待文学与政治的关系，非常类似于姚文元。姚文元的主要活动空间在周扬之后，他主要参与了对于周扬、吴晗的批判。在"文革"中，他是最重要的"文革"文化声音的代言人。

同样地，姚文元在反右之前也曾对文艺的规律作出过一些探讨。如写于1957年5月7日的《一点补充》，就在和姚雪垠的论争中，反对“只有重大题材才能写的偏激主义者”。再如《从拒绝放映〈天仙配〉想起的》（1956年9月）反对“有些人把‘政治意义’理解得实在太狭隘了”。

一个身在政治中的人，即使他在某一个时期可能关注艺术，但是艺术只是他的政治生活中的一个砝码而已。周扬的文艺/文学论实质上是政治家论文艺，他的基本立场是政治家的，是把文学/文艺作为政治附属，作为政治的一项策略。

在周扬活跃的年代，理论批评与文艺政策阐释，与文学作品和作家的价值“裁决”难以分开。因此重要的批评家与文学界的领导者身份也常常重合。周扬、姚文元和茅盾、邵荃麟、林默涵、何其芳、张光年、陈荒煤、冯牧、李希凡等等，都是这一时期的活跃的批评家，其中的许多人也都是文学界权力机构的主要负责人㊶。周扬和姚文元的“批评道路”，正如有的批评家所指出的，是文艺批评不断被权力意志异化的一种表现，其“批评无定本现象”从表面上看是为了“跟着社会上跑”，但实质是文艺批评的工具化，是权力意志对文艺批评性格异化的一种表现。它使文艺批评丧失了自己的独立价值和科学形态。㊷

注释：

①两个“批示”的公开披露，是在《红旗》杂志编辑部的文章《无产阶级文化大革命的指南针——重新发表〈在延安文艺座谈会上的讲话〉按语》中，《光明日报》1966年7月2日。

②毛泽东：《关于文学艺术的两个批示》，《中国新文艺大系（1949—1966）·理论史料集》第13页，中国文联出版公司1994年版。

③周谷城：《艺术创作的历史地位》，《新建设》1962年第8、

9期合刊。

④王春元：《究竟谁是我们时代的主人?》，《文艺报》1962年第8、9期合刊。

⑤文艺报编辑部：《“写中间人物”是资产阶级的文学主张》《文艺报》1964年第8、9期合刊。

⑥像历次政治运动一样，《纪要》不是刚开始就拿出来“发表”的：1966年2月酝酿，4月18日部分观点见于《解放军报》“社论”，直到第二年5月29日，才在《人民日报》、《解放军报》等报刊刊载全文。

⑦《关于建国以来党的若干历史问题的决议》。

⑧见《林彪同志给中央军委常委的信》，《解放军报》1967年5月29日。

⑨何其芳：《夏衍同志作品中的资产阶级思想》，《人民日报》1966年4月1日。

⑩穆欣：《“国防文学”是王明右倾机会主义路线的口号》，《光明日报》1966年7月6日。作者当时是中共中央“文革领导小组”成员，后因有“问题”被撤销职务。

⑪《纪要》中的“重新组织文艺队伍”一款，当时有人提出是否改为“重新教育文艺队伍”，被张春桥顶了回去，坚持要用“重新组织”的提法。

⑫田星：《破除对“三十年代”电影的迷信》，《人民日报》1966年4月19日。

⑬东锋：《“三十年代”电影的借尸还魂》，《人民日报》1966年5月16日。

⑭1977年底，《人民文学》编辑部在北京召开以批判“文艺黑线专政”论为主题的文学工作者座谈会，该刊还于12期开辟《彻底批判“文艺黑线专政”论》的专栏，发表了严文井、秦牧、峻青、草明等作家的文章。朱寨《中国当代文学思潮史》第526

页，人民文学出版社1987年版。发表相同观点的，还有吴黎平的《关于三十年代左翼文艺运动的若干问题》，陈荒煤的《关于"两个口号"的争论问题》，两文均见《文学评论》1978年5期；任白戈的《坚决批判林彪江青一伙对三十年代文艺的诬蔑》和王瑶的《扫除诬蔑，澄清是非》，两文均见《人民文学》1978年5期。

⑮陈晋：《毛泽东与文艺传统》，26、112页，中央文献出版社1992年版。

⑯在一些样板戏中，如《沙家浜》和《红灯记》中女性角色并不是主角，但在实际的接受中，受众却将她们都看作了主角。这也是样板戏中一个奇特现象。

⑰洪安瑞（AndreaM. Riemenschnitter）（德）《20世纪的一个文化寓言——对4部新历史主义小说的讨论》《文艺争鸣》2003年1期。

⑱陈思和：《民间的沉浮，从抗战到文革文学史的一个解释》，载《上海文学》1994年第1期。

⑲陈思和：《民间的沉浮，从抗战到文革文学史的一个解释》。

⑳陈思和：《文革中的潜在写作》，在芝加哥大学的演讲。

㉑陈思和：《文革中的潜在写作》，在芝加哥大学的演讲。

㉒陈思和：《文革中的潜在写作》，在芝加哥大学的演讲。

㉓《文学的真实性》，《周扬文集》第一卷，人民文学出版社1984年。

㉔《新的人民的文艺》，《周扬文集》第一卷。

㉕《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》，《周扬文集》第二卷。

㉖《在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告》。

㉗《现代》第3卷第1期，1933年5月。

㉘《典型与个性》。《胡风全集2卷》398页。

㉙《典型与个性》。《胡风全集2卷》397页。

㉚《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》，《现代》第4卷第1期，1933年11月。

㉛《文学》第6卷第1号，1936年1月。

㉜参见李辉著《往事苍老》，花城出版社1998年版。

㉝《新的人民的文艺》。

㉞《在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告》。

㉟1967年《红旗》第1期。

㊱《关于社会主义现实主义与革命的浪漫主义》，《周扬文集》第一卷。

㊲《周扬文集》第二卷。

㊳《站好岗位，当好园丁》，《周扬近作》，作家出版社1985年。

㊴《让文学艺术在建设社会主义伟大事业中发挥巨大的作用》，《周扬文集》第二卷。

㊵刘锋杰：《现代六大批评家》，安徽文艺出版社1995年。

㊶洪子诚：《中国当代文学史》，30页，北京大学出版社1999年。

㊷毛时安：《重返中世纪——姚文元“文艺批评”道路批判》，《上海文论》，1989年第6期。

第四章
革命现实主义的后发展时期（1979—1989）

第一节　人性/人道主义文学思潮

在中国现代文学史上曾经发生数次关于人性和人道主义的论争。第一次发生在1930年代，在左翼和新月派文人之间；第二次发生在1940年代的北平，在自由主义的京派和左翼文学界之间，以中华人民共和国的成立而宣告结束；第三次发生在1950年代，最后，以大批判结束。在这几次论争中，阶级论最终占了上风，并依靠政治优势而形成话语的霸权。

新时期的人性、人道主义思潮重新崛起有着深刻的社会现实原因，也有着广泛的思想文化的历史背景。

"文革"中的大规模地、肆意地侵犯人权、蹂躏人性，对人的身心进行各种残酷的迫害，使一切有良知的人们幡然悔悟，更使敏感的艺术家、文学家对历史作深沉而痛苦的反思。刘心武可以说是新时期较早对人性、人道主义问题进行反思的作家之一。他说："关于人性的问题我呼吁大家都来关心。现在很多人对这个问题麻木不仁。十多年的'文化大革命'，我觉得人性大沦丧，

大规模的人身侮辱、人格侮辱，在人类文明史上恐怕是不多见的。戴高帽、挂黑牌……各种各样的形式，总之就是不但要残害受害者的肉体，残害他的信仰，而且要改变他作为一个人的基本形象。种种手段，都是为了从视觉上，感官上让他不是人。”①老诗人艾青在新时期出版的第一部诗集《归来的歌》便充满了人道主义精神。他写道：“好像不是战争，却都动用了刀枪，说的是‘触及灵魂’，却造成了千万人的伤亡。”他以自己的诗句来形容十年浩劫，控诉这“最残酷的迫害，最大胆的垄断，比宗教更荒唐，比谋杀更阴险”的时代，并呼唤：“要用科学代替迷信，/冲出一切精神牢房！/不容许再受蒙蔽了，/不当该再受欺骗了，/我们要的是真理，/我们要的是太阳！”（《在浪尖上》）。

新时期的经济改革和文化开放，更带来中西文化继五四之后又一次大撞击，从而出现了前所未有的新的思想文化背景。叔本华、尼采、柏格森的非理性主义生命哲学重新又被介绍；萨特的存在主义对年轻人产生了尤其广泛的影响；而弗洛姆、马斯洛的新人本主义，也成为知识分子热门的阅读对象；弗洛伊德论述精神分析、潜意识和泛性论的书籍，更成为畅销的读物。人性的觉醒很快表现为个性的觉醒、主体意识的觉醒，不独人的尊严和平等的权利受到重视，人的价值和潜能也受到重视。人们对人性的理解更加深刻了、全面了，不仅承认人的个性与共性的存在与统一，也承认人的自然性与社会性的存在与统一，还承认人的心理结构的丰富性与复杂性。人们不但觉得弗洛伊德的“意识”与“潜意识”，“自我”“本我”“超我”的学说有一定的道理，还欣赏弗洛姆关于人的境遇的分析和马斯洛关于人的潜能与价值、低级需要和高级需要、自我实现和超越等问题的分析。而卡西尔关于“人是符号的动物”，“符号化的思维和符号化的作为是人类生活中最富于代表性的特征”②的说法，也得到了相当普遍的认同。在现代心理学和人类学的参与下，全球对人本身的研究正在

推进，许多材料都有助于人对自身认识的更加深刻与科学，更有利于避免片面性，从而，也为人性、人道主义思想提供了新鲜的活力。

当然，由于不同思想文化的撞击，有关人性、人道主义的理论探索，也不可避免地产生了某些岐见。甚至在作家的创作中也表现出不同观念与倾向。因而，新时期文坛就人性、人道主义问题也展开过持续的争论。各种见解的发表和各种外来学说的介绍，使人们视野得以开拓和争论得以深入，使种种源于西方的非马克思主义的人性观和人道主义思潮得到了广泛的传播，并在文学创作中得到了体现。

关于人性问题的讨论，涉及什么是人性，有无共同的人性，人性与阶级性的关系，人性表现在文学艺术创作中的地位，等等。

关于什么是人性？一种观点认为，人性就是人的自然属性。朱光潜便持这样的观点，他说："什么叫做人性？它就是人类的自然本性。古希腊有一句流行的文艺信条，说：'艺术模仿自然'，这个'自然'主要就是'人性'。"③另一种观点则认为，人性应该指人的社会属性。其代表是王元化和黄药眠，他们认为人的本质并非"饮食男女的欲望，贪生怕死的本能"之类的动物性，而是人作为社会性动物的社会属性，也即马克思所说的"社会关系的总和"。④再一种观点则认为人性是社会属性和自然属性的统一，或两者的主次融合。"生活在历史和现实中的具体、有血有肉的人，首先是作为社会成员、作为社会性的人和作为动物、具有自然特性的人的对立统一体。"⑤"自然属性不是纯粹动物性的，而是受人类社会物质生活条件与生活时间的影响和制约的人的自然属性因素。"⑥当然也有人认为，人性就是阶级性。

在人性与阶级性的关系问题上也有不同的观点。一种认为，人性与阶级性是一般与个别、普遍与特殊的关系。作为个别的阶

级性与共同人性相联系而存在，作为一般的共同人性寓于个别性的阶级性中，通过带有一定的阶级形式表现出来。⑦另一种则认为两者“互相渗透、互相转化”。在阶级产生以前，人性是共同的，阶级社会产生以后，共同人性与阶级性处于统一体中，互相渗透、互相转化。⑧

关于人性表现在文艺创作中的地位问题，也有多种意见。一种认为任何事物都由多方面因素构成，作为社会的一面镜子的文学就应该客观地反映这一切。人的社会性（包括阶级性）和人的自然性（包括性爱）都应该被描写，但社会性是主要的方面。⑨另一种意见则认为文艺不应该表现共同人性，而应该描写阶级性，揭露和批判反动的人性，用无产阶级的人性即无产阶级的党性、共产主义的人性来教育人民，改造全人类。⑩还有一种意见认为，文学既然以写人为对象，当然非以人性为基础不可，离开了人性不但很难引起人的兴趣，而且也是人所无法理解的。任何时代，任何民族、阶级所产生的伟大作品之所以能为全人类所爱好，其原因就在于以普遍人性为基础。无产阶级文艺要影响人、教育人，也应该发扬人性、提高人性。

人性问题的讨论还涉及异化问题，而这与人道主义的讨论又相关联。有关人道主义的讨论，这时期曾发表了 200 多篇文章，与 1950 年代所发生的论争不同，全盘否定人道主义的文章再也没有了。但在如何划分社会主义人道主义与资产阶级人道主义的界线的问题上，则意见并非一致。其中，胡乔木、周扬、王若水等著名理论家便有相异的观点。

1983 年，是马克思逝世一百周年的纪念，周扬发表《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》一文，肯定人道主义在其发展中的历史功绩和提倡马克思主义的人道主义的必要，并认为社会主义历史阶段仍然存在异化问题。在此前后，王若水也发表了《人是马克思主义的出发点》（1980 年 8 月）、《为人道主义辩护》

(1983年1月)、《谈谈异化问题》（1985年8月）等文章。胡乔木于1984年4月发表了《关于人道主义和异化问题》一文，不点名地对周扬、王若水文章中的观点提出批评意见，并正面阐明自己对有关问题的系列看法。1985年11月，王若水又发表了《我对人道主义的看法》作为对胡乔木文章的答复和商榷。

这场引人注目的论战，涉及人是否是马克思主义的出发点？对马克思主义来说，人道主义是作为世界观、历史观还是只能作为道德伦理原则？社会主义时代存不存在人的异化问题？何谓“人的价值”？社会主义人道主义的历史重要性及其在文学艺术中的重要意义，等等。

胡乔木认为，人，抽象的人不是马克思主义的出发点。马克思主义“是从社会出发来说明人、人性、人的本质等等，而不是相反，从抽象的人、人性、人的本质等等出发来说明社会”。把人道主义当作世界观和历史观是属于历史唯心主义的，因此，不能为马克思主义所接受。他反对“马克思主义的人道主义”这种提法，认为人道主义作为伦理原则和道德规范，才是我们可以接受的，应该提倡社会主义人道主义。它与资产阶级人道主义的区别在于，它以马克思主义的世界观、历史观为基础，与社会主义事业相联系，以集体主义为核心，具有真诚的现实实践性。而资产阶级人道主义则以抽象人性论的唯心主义世界观、历史观为基础，不触犯资本主义制度，以个人主义为核心，具有不可避免的虚伪性。胡乔木认为，马克思主义的“异化”的概念是从黑格尔和费尔巴哈那里沿用来的，他后来已经不再使用这一欠科学的概念。在早期著作中马克思论述的人的异化和劳动的异化都是指资本主义的社会现象。社会主义不存在“异化”问题。胡乔木反对抽象地谈人的价值，主张根据个人从社会得到多大的尊重和满足、个人为社会担负多大的责任和贡献两方面来衡量人的价值。他认为，“宣传和实行社会主义的人道主义，是我们的以共产主

义道德为最高要求的伦理道德教育的一个组成部分，是我们的以共产主义思想为核心的社会主义精神文明建设的一项重要任务”。他还说：“我们反对的只是在文学艺术作品或文学艺术评论中宣传人道主义的世界观、历史观，反对歪曲革命历史和革命现实而宣传超历史超社会的人性论，但是决不反对也不允许反对文学艺术作品表现我们的革命、我们的社会主义、我们的革命者和劳动者对人的关心、尊重、同情、友爱，决不反对也不允许反对文学艺术工作者站在革命的、社会主义立场立场对真实的人性、人情、爱国心、正义感和普通公民人格作具体的生动的描写。如果那样去反对，那就不但是愚蠢，而且是反对社会主义文学艺术本身，是摧残它们的生命，剥夺它们的感染力和教育意义。”⑪

王若水的观点则认为，人，现实的人是马克思主义的出发点，人是目的，对马克思主义是适用的。人道主义不仅是伦理原则和道德规范，而且也是世界观。“断言人道主义作为历史观是‘唯心主义的’这既缺乏逻辑根据也缺乏事实根据。”“在社会观点上，马克思主义同以往的人道主义之间有批判继承关系。”“社会主义人道主义应该突出人的价值，把人看作最宝贵的财富，看作是历史的主体和社会的主人。社会主义人道主义也应该十分重视创作条件来培养和开发人的潜能，人不仅在品格方面而且在智力、体力、审美能力等方面得到发展。”王若水还认为：“马克思主义世界观既包含对社会历史的科学解释，又包含最彻底的人道主义价值观念。”他肯定“马克思主义的人道主义”这一提法。他说：“马克思主义人道主义不仅体现在社会主义的原则中，还体现在解放全人类的纲领中，体现在‘每个人的全面而自由的发展’这个共产主义社会的基本原则中。”⑫

他认为社会主义社会仍然存在“异化”现象，不但有政治的、经济的“异化”，还有思想的“异化”，如社会公仆变成了社会的主人，经济效益出现了负效益，思想上出现个人迷信，等

等。

这一次的争论的特点是“参与者似乎都是站在马克思主义的立场，力图对有关问题作出马克思主义的解释。因而可以说这基本上是马克思主义队伍中关于人性、人道主义问题的不同观点的讨论”。讨论所涉及的问题有的与这一时期文学思潮关系较大，如人性到底如何理解，文学艺术到底该不该表现人道主义和表现怎样的人道主义，社会主义时代到底存不存在异化。有的问题则与文学思潮关系不大，乃至纯属哲学问题，如人到底是马克思主义的出发点，人道主义到底是世界观、历史观，还是仅仅属于道德伦理观，今天我们是用“马克思主义的人道主义”还是用“社会主义的人道主义”的范畴更好。

上述有关人性、人道主义问题的讨论，是革命现实主义后发展时期的标志，它带有反思文革的性质，带有连接被“文革”所割断了的革命历史的目的，但是这次讨论所涉及的许多问题，以及这些问题所生发的思考，却逸出了革命现实主义的范畴之外，形成了对革命现实主义的解构。

第二节 新时期初期文学中的人道主义情怀

新时期初期是指称历史中的1976年—1989年。这一时期的文学创作包括伤痕文学，主要对“文革”伤痕的反思；反思文学主要对伤痕原因的反思，对“文革”和反右发生动因的反思，甚至由此出发而涉及对中国文化土壤的反思；而同时出现的改革文学是对现状的改革诉求的文学化体现；而朦胧诗虽与上述在价值观念稍有不同，但是它同时是出于对于“文革”的反思，出于一种人道主义的诉求。

1．宣泄苦难中的痛苦与屈辱

新时期文学的第一个浪潮“伤痕—反思文学”和朦胧诗潮，都集中体现了作家和诗人们对于“文化大革命”的反思。这种反思的基本主题就是控诉那个时期的非人的生活状态。在那噩梦般的岁月中，人的基本的权利受到侵犯，人的尊严和价值受到蹂躏，人的身心受到迫害，甚至生命与安全无法保障，成为相当普遍的现象。这一切都在新时期初期的文学创作中得到有力、生动而真实的反映。

伤痕文学和朦胧诗人大都喜欢以流放地和监狱被背景，而监狱正是那个时代的一个象征，也是人性苦难的一个象征。在“监狱”／“高墙”这一背景下，新时期初期的归来者们书写了人性内涵中几乎所有方面的苦难。从维熙的《大墙下的红玉兰》中葛翎在攀红玉兰中被打死，那美丽的花朵开在高高的大墙下，它是自由、美好的象征，葛翎为之而死，正说明了人的信仰的需要正被极度摧残和蹂躏；张贤亮的《唯物论者启示录》中的章永麟则体现了更为丰富的人性需要：有基本的生理需要，为了获得食物，章永麟“拜倒”在农妇马缨花的脚边，充当了儿子的角色；为了获得性的满足，章永麟与黄香久企图在性的欢娱中体验人生的存在，政治迫害在阉割了章永麟的精神的同时，也导致了他的肉体“阳痿”；还有那本始终持在主人公手上的《资本论》更象征了更高层次的精神需要——自我实现的需要。在这“镀金的天空中”，到处“飘满了死者弯曲的倒影”（北岛的《回答》）。作为一个人，他应该具有食色需要和信仰的权力，但这些都被剥夺，人也就不再是人。

在“高墙”之内，一切价值都被扭曲和颠倒。从维熙的小说《大墙下的红玉兰》中的主人公葛翎是个革命的功臣，但却被陷害。在监狱中他被与敌人关在一个监房中，不断遭受毒打和侮辱，最后因纪念周恩来总理去摘取一朵红玉兰而被卫兵开枪打

死。茹志鹃的《剪辑错了的故事》运用对比的手法，写了两个时间段中党与人民的关系，本来应该受到人民爱戴的组织却变成了人民憎恨的对象；而鲁彦周的《天云山传奇》则通过知识分子罗群和造反派分子吴遥的命运对比显示出时代的人妖不分。而古华的《芙蓉镇》则通过从解放初期到新时期的一系列政治运动的记述，展现了好人受难坏人得势的时代特征。刘心武的《班主任》在1978年底与徐迟的报告文学《歌德巴赫猜想》一起轰动于文坛，成为伤痕文学最初的代表作。《班主任》则从教育的视角去反映十年的灾难，塑造了两个心灵被扭曲的青少年的形象；中学生宋宝琦堕落为流氓，愚昧而无知；他的同学谢惠敏尽管是个好学生，但却“左”得可爱，也同样愚昧无知，以致把文学名著《牛虻》也当作写流氓的“黄书”。《歌德巴赫猜想》描写以惊人的毅力坚持数学难题的研究的数学家陈景润在“文化大革命”中备受精神折磨，备受嘲笑和孤独之苦。

在“高墙”之内，人的生命不但变得绝望和无奈，而且变得无足轻重。专制主义在“太阳的名义”下进行着残酷的迫害。食指的《疯狗》中的“人”居然有着比“疯狗”更多的辛酸。“疯狗”的意象抒写了“高墙”之内被迫害者的极度绝望。在绝望之中自杀和他杀都是最平常不过的故事。赵国庆的话剧《救救她》，描写了一个陷入流氓火坑的姑娘无法自拔。陈国凯的中篇小说《代价》叙述一个年轻女人竟为了救丈夫而被造反派头目霸占，后来不得不跳水自尽。冯骥才的《高女人和她的矮丈夫》讲述知识分子的高女人和她的矮丈夫在“文革”中受到“群众”——鲁迅所谓的“庸众”的迫害，对知识分子的遭遇表达了深切的同情。宗璞的《我是谁》写一位大学女教师在“文化大革命”中被迫害神经错乱，以至于弄不清自己是人还是虫，最后投湖而死。这个因适应不了非人境遇而献身于历史祭坛的弱者的故事，非常尖锐地揭露了人不复成为人的事实。冯骥才的《啊》中描写一个

知识分子因丢掉一封写给哥哥的信，在那人人自危的历史氛围中不断受到专案组威胁和讹诈，陷于极度恐惧之中，被迫告发了他的哥哥的可卑心理过程。陈国凯的《我该怎么办?》中写出了被迫害者妻离子散九死一生的故事。《伤痕》描写王晓华的母亲在“文革”中被诬陷为“叛徒”，并横遭迫害，她因此断绝了与母亲的关系。当冤案平反后，她还未来得及修复与母亲的亲情关系，母亲就病逝了，留给她的是永久的伤痛和无尽的忏悔。

尽管伤痕文学、反思文学和朦胧诗并非每个作家都从人性、人道主义的角度去观照生活，但确实有相当多的作家是从这个角度去揭露和控诉非人的生存状态的。

伤痕—反思文学不仅描写了人们落人非人状态的苦难，而且歌颂了积极为人的尊严和生存权利而斗争的勇士。《于无声处》中的梅林和欧阳平是这样的战士，雷抒雁的长诗《小草在歌唱》中的张志新也是这样的勇士。诗人歌颂她为二十世纪七十年代“社会主义中国特殊的土壤里/成长起来的英雄/——丹娘!”而从维熙的《大墙下的红玉兰》中的葛翎为了信仰也不惜牺牲自己的生命。

2．张扬自由平等与博爱的精神

“文革”的法西斯主义行为剥夺了人们的自由，也使人与人之间的关系处于一种不信任之中。但伤痕—反思文学和朦胧诗，却正是从这一角度对自由、博爱进行了呼唤。

诗人北岛唱道：“即使明天早上/枪口和血淋淋的太阳/让我交出自由、青春和笔/我也决不会交出这个夜晚/我决不会交出你/让墙壁堵住我的嘴唇吧/让铁条分割我的天空吧/只要心在跳动，就有血的潮汐……”有首悼念遇罗克的诗，歌颂烈士“绝不跪在地上/以显示刽子手们的高大/好阻挡自由的风”，便表现了一种追求自由的气概。对自由、博爱的观念表现得最为突出的是张笑天的小说《离离原上草》。这篇作品描写了淮海战役中国民党将

军申公秋负伤为农妇杜玉凤所救，这个农妇还同时救了一个解放军的女伤员苏岩。在地窖里敌对的双方相遇了，要不是这个农妇用自己的身躯隔在两个人的中间，他们就会彼此开枪把对方打死。农妇不分敌我的爱，在几十年后使得成为政协委员的国民党将军和成为地委书记的女解放军战士都异常感激，不约而同地去医院看望已经垂死的农妇。这种对超越敌我的爱的表达在文坛产生了巨大的反响。这部作品使人联想起雨果在十九世纪初写的《九三年》中的一段名言："在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。"⑬

把追求自由、平等、博爱作为理想，并谴责非人道主义历史现象的有影响的作品还有戴厚英的《人啊，人》。小说极力赞美一个人道主义者何荆夫，写他被打成"右派"后，曾流浪各地，成为没有户口和粮油关系、与"盲流"为伍的"黑人"。但1978年获得平反，还写了一本《马克思主义与人道主义》。这位恢复了党籍的共产党员，"谁也不恨""希望人与人之间都相亲相爱"，认为"一个人只要还能爱着，就有活下去的希望与勇气！"他主张个性自由，呼吁"尊重个性"，申明自己"无限赞美独特的个性"。他还鼓吹人与人完全平等，宣布："我习惯于作为一个人进行交往，而不是'人'之外附加其他条件。"他认为自己主张和实行的马克思主义人道主义或是"马克思主义包容了人道主义"。小说的女主人公孙悦，一个共产党的中文系支部书记，也因笃信何荆夫式的人道主义而爱上了他。小说对非人的揭露和对人道主义的热情的呼唤，在当时引起了极大的反响。

这些作品，尤其是《离离原上草》和《人啊人》都张扬了一种普遍意义上的人性和人道主义，对阶级论之下所形成的人性和人情的冷漠进行了批判，但却遭到了反对。张炯就认为："《人啊人》把何荆夫打扮成马克思主义的人道主义，而实际上，他的那些主张，与传统人道主义却看不出区别。"⑭在原旨意义上的批

评具有苛责的成分，但也道出了这些作品的实质，它们确实与传统的人道主义没有什么区别，它们也确实是在张扬着非阶级论的人道主义。而这可能就是这些作品创作的旨归。这也使这些作品不再是单纯的迎合主流的历史缝合和自我缝合，而走向了主流的反面，即走向了对它的消解。

第三节　革命现实主义的后发展潮流

有关人性、人道主义的论争相对于十七年时期的论争和创作、相对于“文革”时期带有人道主义性质的地下创作，在哲学本质和创作形态上有着很大的不同。

“文革”前十七年文学中人情、人道主义问题的提出，实质是人文知识分子对文学在服务于政治过程中所表现出的公式化、概念化的反动，呼唤文学独立言说的自由。“文革”中“地下文学”中的人道主义，着重以人性感伤、青春忧郁，表达对“文革”及“文革”文学的拒斥和控诉。新时期人道主义文学张扬人的尊严，捍卫文学的主体性，具有反专制主义、反左倾政治、反庸俗社会学的多重价值，但少数文本未能划清人道主义伦理观与人道主义历史观的区别，不无迷惘。这一时期的有关人性和人道主义的论争，其基本内涵是关于人性与阶级性的关系，最终以胡乔木的文章结束。但是，这次论争却使人性、人道主义在文学创作上获得了普遍的认同，在理论上突破了阶级论的话语霸权，在创作上获得了它的“合法性”。这次论争使革命现实主义的内涵被扩大，而加入了人性、人道主义的内涵，尽管在提法上仍然是“革命的人道主义”。相对于十七年时期的论争，这一时期的有关人性、人道主义的论争和文学创作带有文化自由主义的特征。文

化自由主义与1970年代以来世界范围内政治哲学中的新自由主义思潮构成呼应。

这一时期，创作走在了理论的前面，小说《班主任》、《离离原上草》、《月食》和电影《苦恋》，以及朦胧诗等的创作对传统文学理论有所突破。但这一时期的创作（主要是伤痕反思文学、改革文学和朦胧诗）仍然是革命现实主义的后发展时期。

1970年代末、1980年代初的伤痕、反思、改革文学，仍属于“重大主题”的文学作品。这些作品与新时期的社会思潮、政治发展保持着高度的和谐、同步关系。事实上，许多思想、观念和人民的呼声最先常常是由文学传达出来的，文学在那个时代成为反映社会生活、心理和情绪的敏感神经，文学知识分子也成为继五四之后“再启蒙”的先行者之一。伤痕反思文学和改革文学适应了革命意识形态在当时的需要，因为在1970年代末期，革命的意识形态的主要内容就是要反思和改革。

1970年代末、1980年代初的伤痕、反思文学，首先以一种“国家文学”的面貌出现，是对“揭批‘文革’”和“拨乱反正”的国家话语的回应。在当时，个人讲述的“文革”故事同时又是“人民记忆”、“历史叙事”。这是一段知识分子与国家意识形态步调一致、互相支撑的黄金岁月，这使得作家基于自己的亲身经历和感觉作出的“文革”控诉，与“全面否定文化大革命”的政治批判形成高度一致的同构关系。它体现为一致将“文革”构想为“封建专制主义”的产物。在那个现代化“被高悬在圣殿的年代，知识分子无法辨察出文革与现代激进主义之间复杂而隐秘的联系，同时也塑造了知识分子理直气壮的文革叙述姿态：立足于（先进的）“现代”立场对（落后的）“封建主义”的批判，它背后隐含着启蒙时期之后，尤其是黑格尔之后被普遍认同的“线性历史观”。⑮

王蒙、张贤亮等伤痕反思文学表达了与1950年代和“文革”

一脉相承的“忠诚”意识。王蒙在新时期整理和发表了他作于1950年代末的长篇小说《青春万岁》，以纯洁的语言、稚子的热情编织了一曲由幸福的璎珞缀连着的青春之歌。《湖光》中六十七岁的李振中经常神往于十九岁的韶华青春和三十岁时的活蹦乱跳。《布礼》写了知识分子钟亦成对共产主义的“忠”和“诚”，虽经历磨难而矢志不渝；歌颂了忠诚不变的友谊与爱情。《如歌的行板》叙写了一份隔不断的理解和信任。从维熙的《大墙下的红玉兰》歌颂了主人公葛翎对党和真理的坚定信念；《雪落黄河静无声》更弘扬了一种“臣子”式的爱国主义精神，主人公范汉儒宁可割弃爱情而维护信仰的纯洁。鲁彦周的《天云山传奇》中的罗群虽身陷险厄，仍心怀美好的向往。这种忠诚，或者说是一种信仰，一种受难者的“中断”中的精神寄托，其内涵是非常复杂的。有对祖国的爱和崇敬，如范汉儒；有对中国共产党和社会主义、共产主义的信仰，如钟亦成；有对未来中国的坚定信念，如《春之声》中归来的岳之峰；有对美好情感和自我价值的执着，如《绿化树》中的章永麟和《灵与肉》中的许灵均；而更多的时候，这多种内涵是混杂为一体的，由共产主义信仰统领着发挥作用。正如王蒙在《我在寻找什么》一文中所说的那样：“对青春，对爱情、生活的信念、革命的原则和理想，我们仍然忠诚，一往情深。”⑯正因为这种忠诚精神对于作品的灌注，使得归来者的歌才在今天和过去之间架起了一座通达的桥梁。正是通过对这一生命价值的回顾与确认，归来的诗人们在现实生活中才找到了类似于五十年代的自我生存语境，这使他们能够在新时期之初融入与他们有相似经历的政治人物阐释厘定的主流政治话语，从而成为改革开放的支持者和拥护者。

不过，这种确立于五十年代的对于信仰的祭祀般的炽热的忠诚和执着，仍然是儒家式的。首先，它带有“只反贪官不反皇帝”的意味。它对于苦难的表述及其原因的归结只限于写作当下

的主流政治话语允许的范围之内。所以，评论家吴炫在分析王蒙现象时指责，它是一种饱经动乱和折磨以后的中国知识分子的封建愚忠，是对“文革”以后全民性的信仰危机的主观性挑战，表示的是一种恋母情结，即不管母亲有什么错，母亲毕竟是母亲，儿子不应过多地责怪母亲。母亲应永远被宽容下去，而是否称职这个问题被永远属于儿子。这种“儿不嫌母丑”，“臣不怨君过”，“君君臣臣父父子子”的内涵的形象演绎，转移了话题，延误了人们对那场灾难的真实历史和现实原因的探讨；缓解了人们对历史谬误的切齿的痛恨，影响了对历史谬误的痛切批判。⑰

这种忠诚对于归来者也许是真实的，是出于灵魂深处的。然而，这种忠诚在本质上是认同1950年代既已定形的，经由“反右”和“文革”而延续至今的中国政治文化范式。正是这种政治文化范式才确定了归来者的存在，无论是苦难还是荣耀都是它给予归来者的自我内涵的界定。归来者假如失却忠诚，也就无法确定自我，也就无法实现对“中断”的连接。一句话，归来者是这种精神文化熏陶下的产物，他们只能在其中发现自己。但其虚伪也是显而易见的。且不说他们对于现实既成文化范式的认同，它的认因为果的一般显现方式，就冤枉了大批的无辜者。《雪落黄河静无声》中的范汉儒正因为有这样的忠诚，他才会没有追究现实政治对于爱人的迫害，而是以陶莹莹“叛国”为借口，牺牲了她的爱情。这种忠诚忽略了“文革”灾难的社会文化动因的严重性，在李国文的《月食》中，主人公伊汝尽管自己受了二十多年的苦，但只把那记忆看作一场梦魇，一次月蚀。意识形态的短视，使他们自以为走出了梦境，而不知到如今还只是痴人说梦。

而这一时期出现的改革文学更是一种“国家文学”。十一届三中全会之后，经济政治改革成为时代的主潮，改革文学应运而生，成为直接的集体性的“重大主题”创作。改革文学重在塑造改革家、开拓者形象，展示改革进程中具体的人事、体制的矛盾

斗争，它们在现实中起着为改革鼓与呼的作用。那些由改革文学塑造出来的大刀阔斧、铁面无私的改革强人形象，成为人们在实际生活中观察与评价改革人物的强有力的参照系。在这个意义上，改革文学直接、深度参与干预着社会生活。⑱

改革文学是作家参与社会，以文学干预现实政治生活的产物。文学在这里很多时候是作为席勒所谓的“时代精神的传声筒”而存在的，作家的创作动机是为了推进改革，坚持的是具有理想主义色彩的“社会主义现实主义”，即在如实地反映现实生活的同时，表现作家主观上所认为的可能导向的历史趋势（而正是这使改革文学带有了理想主义的浪漫色彩）。又因为作家要表达自己对于当前改革的看法，作品中多有大段的政治性道白，或借助人物之口，如罗心刚（《血，总是热的》）、乔光朴等人的言说；或直接加入议论，在当时都具有很大的鼓动性。作品中的人物品格，作家往往按照善/恶、美/丑、真/伪这样的二元对立进行预设，正表现了创作主体对于社会认识的道德乌托邦倾向。由于“改革”代表了善，而反“改革”代表了恶，善最终战胜了恶，改革的故事最终演变为因果相因的宿命故事。乌托邦的幻想掩盖了情节发展的多重可能性，而使其只向一个方向演进。

70年代末，与红卫兵同时代的北岛等一代诗人的崛起意味着小资产阶级抒情主义的复活。但就朦胧诗人而言，虽然他们的创作比较特殊，对形成于五十年代的革命意识形态的态度与改革文学和伤痕反思文学作家有着很大的不同，但是他们的创作也是与1970年代末的主流意识形态的对于“文革”的否定是一致的，只是他们的否定更激进一些，这是他们当时能够得以生存的理由。同时，在北岛的《回答》和舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》中，我们仍然可以看到一个人民代言人的形象，所表达的思想观念与改革文学和反思文学中所体现的观念有着文化上的很切近的亲缘关系。这是后来朦胧诗被第三代所抛弃的一个重要的原

因。

这一时期文学创作的基本观念是革命的，其基本方法也是革命现实主义的典型化。塑造一个具有革命情怀的英雄形象。伤痕反思文学中，出现了像《大墙下的红玉兰》中的葛翎、《雪落黄河静无声》中的范汉儒、《天云山传奇》中的罗群、《布礼》的知识分子钟亦成等“英雄”人物形象，就是像《春之声》这样的带有意识流倾向的小说，也有着一个中心英雄岳之峰。在大量的改革文学中，出现了像乔光朴（《乔厂长上任记》）、霍大道（《机电局长的一天》）、姚一真（《血往心里流》）、车篷宽（《开拓者》）、罗心刚（《血总是热的》）、解净（《赤橙黄绿青蓝紫》）、牛宏（《锅碗瓢盆交响曲》）、李向南（《夜与昼》）、陈抱帖（《男人的风格》）、刘钊（《花园街五号》）、陈咏明（《沉重的翅膀》）等带有理想主义色彩和精英意识的改革家。这些归来的英雄和勇敢的改革家，一般都被作为叙述的中心得到“突出”，而且被作为正义的化身，都被塑造成了人民的代言人。也就是说，这些人物形象被作为权力的化身而得到崇拜。

而从这一时期文学的表现形式来考察，上述的文学中，尤其是叙事文学，仍然保持着 17 年时期的叙事风格，——情节化，大团圆式的结局，相对集中的结构。就是一些被称为意识流的小说，如《春之声》，那种革命理性对于所谓意识的控制仍然是很严密的。批评家的眼光是正确的，因为早在 1980 年代，他们就将这样的所谓意识流称之为“东方意识流”或“伪现代派”，严格来说，这甚至不是“东方”意识流，而是“革命意识流”，因为它是不折不扣的革命现实主义集中叙事的翻版。

所以，无论是伤痕反思文学还是改革文学抑或是朦胧诗，它们都表达了人性和人道主义的诉求，但是这样的诉求是在革命现实主义的范畴之内展现的。其本质是与出现于 1950 年代的表现革命历史和革命现实的文学作品所体现的价值观念和创作方法是

没有什么两样的。那就是，朦胧诗和新时期初期的带有现代主义倾向的文学对于“政治”的关怀和对于“权力”的尊崇，都使它们在表面上是反革命现实主义的，但是在文化的本质上却是与它同构的。

但是，我们必须看到，无论是伤痕反思文学还是改革文学抑或是朦胧诗诗潮都对冲决革命现实主义的囿范起到了很大的作用，尤其是朦胧诗诗潮的强烈的人道主义控诉和它的带有现代主义意味的美学特征，对革命的意识形态及其创作方法的破坏更具有巨大的作用。朦胧诗的创作和欣赏热潮是中国当代自由主义思想和创作的滥觞，也是一场预演。⑲尽管革命现实主义在政治话语中还是一再被强调，并在一个时期内转化为“主旋律文学”“现实主义冲击波”而繁荣一时，但是它无可避免地成为新时期多元化中之一“元”，再也不可能独霸文坛，形成话语霸权。革命现实主义作为一股政治思潮和作为一股文学思潮都无可挽回地走向了式微。

注释：

①《艺术个性问题浅谈》，《福建文艺》1981年第1期。

②《人论》，34—35页，上海译文出版社1986年版。

③《关于人性、人道主义、人情味和共同美问题》，《文艺研究》1979年第3期。

④《人性札记》，《上海文学》1980年第3期。

⑤《浅谈人性和阶级性的关系》，《浙江师院学报》1980年第1期。《人·人性·人情》，《社会科学》1980年第1期。

⑥《人性与阶级性》，《文艺研究》1980年第3期。

⑦《漫谈人性》，《浙江师院学报》1980年第1期。

⑧《两种对立的人性观》，《文艺研究》1980年第3期。

⑨朱寨、张炯：《当代文学新潮》187页。人民文学出版社

1997 年。

⑩《漫谈人性》，《浙江师院学报》1980 年第 1 期。

⑪《关于人道主义和异化问题》，《红旗》1984 年 4 月号。

⑫《我对人道主义的看法》，《为人道主义辩护》第 239—247 页，三联书店 1986 年。

⑬张炯、朱寨：《新时期文学新潮》，人民文学出版社 1997 年。

⑭张炯、朱寨：《新时期文学新潮》。

⑮《重大主题》，《当代文学关键词》。

⑯王蒙：《漫话小说创作》，《钟山》1982 年第 1 期。

⑰吴炫：《作为文化现象的王蒙》，《当代作家评论》1989 年第 2 期。

⑱《重大主题》，《当代文学关键词》。

⑲参见方维保《迷乱的风景：新时期文学现象论》，北岳文艺出版社 2001 年。

下篇：多元化时期的文学思潮



第五章
文艺学方法论的多元化思潮

第一节　文艺学方法论热和科学“三论”

新时期理论界重大变革的开端是，兴盛于1984年而在1985年达到热度顶点的以系统科学为中心的“新方法论”讨论。

随着科学技术的飞跃发展，西方学术思想的涌进，人们普遍感到以往我们的文学研究视界太狭窄了、方法太单一了。借鉴乃至吸收其他领域，尤其是自然科学领域的方法研究文学，不仅有利于打破文学研究的封闭性、而且能促进文学研究的深化。于是，民俗学、文化学、心理学、人类学、民族学、语言学、发生学、经济学，甚至数学和物理学等等方法都被运用于文学研究，取得了令人瞩目的成果。其中王明居先生运用数学的模糊理论结合中国的外国的有关美学方面的模糊欣赏理论建立起来的“模糊美学”产生了重大的影响，他的《模糊美学》创立了美学领域里的一个新的学科。自然科学的系统论、信息论和控制论的运用更引起了理论界一系列观念、范畴的连锁反应。因此，1985年甚至被称为“方法年”。

率先出现的是科学方法论。由于长期以来对于西方人文意识形态表述的禁忌的存在，所以新时期首先突破革命现实主义文学理论一统局面的是科学方法论。科学方法论以技术科学的面目躲过了那一时期的主流文艺理论的监察机制，得以顺利进入中国文艺理论的疆域。

在科学方法论中，以所谓的新三论影响最大。所谓的“三论”，即系统论、信息论、控制论。它们并不属于同一层次，但它们之间有着十分密切的关系。

系统思想古已有之，但系统论方法的提出，却是在20世纪三十年代由奥裔美籍理论生物学家贝塔朗非提出来的。他在1934年发表的《现代发展理论》一文中，批判了传统的机械论，引进协调秩序和目的性概念，初步形成了用数学和模型来研究生物有机体的方法和机体系统论。很快，系统论方法进入一切研究领域，引起了世界科学发展史上一次划时代的革命。把研究对象看成是各种元素相互作用、协调统一的系统，逐渐成为自然科学家和社会科学家的基本概念。人类由此进入了知性分析时代，进入了系统思维时代。这种变化显然是由人们将研究重心由必然世界转到偶然世界造成的。今天的系统论，无疑包括信息论和控制论。信息论是1948年由申农创立的，它是利用数学方法研究信息的计算、传递、变换和储存的学科。特别重视某一信息可能产生的最大信息量。控制论是1948年由维纳创立的，它是研究动物（包括人类）和机器内部的控制和通信的一般规律的科学。控制的过程就是信息交换和处理的过程。显然这“两论”都是以系统论为基础的。没有系统的存在，就产生不了信息，没有信息控制论就失去了对象。因此，我们有理由将“三论”统一到系统论上来。或者说系统的原则就是“三论”的基础。

从思维方式的角度来说，系统论有五个基本原则：(1) 整体性原则。一切研究对象都是由各个要素，按一定方式组合起来的

有机整体。这种整体并非过去所理解的还原意义上的整体，整体不是各部分相加的总和。拿一部文学作品来说，分析作品各部分的价值并不能达到对作品整体价值的把握。而且部分一旦从整体游离出来就不再是整体的一部分，对部分的分析必须将它纳入系统之中，才能真正了解它的价值。所以系统论的分析与其说是各要素的分析，不如说是各要素关系的分析更为确切。对要素的分析也仅仅是达到整体认识的一个前提。(2) 结构性原则。系统论重视系统的内在结构，系统的本质不仅是由要素决定，更是由它的结构决定。相同的要素按照不同的结构组合，会得到性质不同的物体。以往的机械论谈到事物功能，主要是元功能和原功能，前者是组成是事物的各个部分的功能，后者指整体的各个部分相加的功能，而系统论更强调构功能，即系统的结构功能。构功能并不存在于某个对象的物质内部，它是由结构引起的新质。(3) 层次性原则，又叫序性原则。系统论认为，系统具有相对性。整个世界是由各个不同等级的系统组织起来的网络结构。任何一个事物既是重大系统的原素，而它本身也是由更小原素构成的系统。这个事物处于不同的层次，就有不同的本质。因而孤立地研究一个事物的结构是不行的，还要研究事物在不同层次的本质。(4) 动态性原则。系统论认为，不仅要研究事物的层次结构，还要研究它的运动构成、运动形式和内在机制。我们不能期望在研究对象上发现永恒不变的因素，任何对象都是动态的、生成的。因此要因时、因地、因各种条件的变化来具体考察事物的内在机制。优秀作品的永久性魅力，并不存在于作品内的某些因素，而存在于作品激发出来的因时、因地、因人而异的审美创造的运动过程当中。(5) 相关原则。任何一个对象都是更大系统中的子系统，因此研究它就要把它放在更大的系统中考察它与周围系统的联系，它与相关系统的相关程度如何，而不能就事论事孤立地考察。研究文学艺术，就要考察文学艺术与其它学科如心

理学、伦理学、哲学、社会学、人类学、民族学等的联系，从而扩展我们的思维空间，更全面地认识文学艺术的本质和规律。以上五点集中到一起就是要我们自觉地用联系的、动态的、反馈的观点看待一切事物，分析文学现象。①

这一时期有不少人运用系统理论研究美学，试图建立系统论美学，其中杨春时的《系统美学》、汪济生的《系统进化论美学观》等较有影响。他们把人的审美系统看作是一个特殊的系统，揭示了审美系统的本质特征及审美关系实现的条件，并对人类美感进行了新的探索。还有的人根据艺术系统的演变，探讨艺术历史发展，并运用耗散结构原理论述艺术的创新。也有的人运用系统原理分析了艺术魅力的系统内容及其构成，使古老的难题获得了令人信服的解决。林兴宅的《论阿 Q 的性格系统》于 1984 年第 1 期《鲁迅研究》上发表后，就很好地解决了多年来一直困扰着理论家对阿 Q 分析不尽人意的难点。这篇文章运用系统论的方法，把阿 Q 性格作为一个系统来研究。既从系统内部各种联系与结构层次中把握它，又把它放到社会这个大系统中，从各个侧面角度考察它，并历史地分析了在欣赏过程中因条件不同而产生的不同功能和意义。这就较为圆满地回答了这个艺术典型超越阶段、时代、民族而具有普遍性的原因及其内涵。

还有些人运用信息的概念和信息运动原理分析文学活动。他们指出，文学系统中，作家是信息源，作品是信息通道或信息储存器，读者是信息接受者。作家把信息输入作品发送出去，读者接受信息之后会产生反馈信息，影响作家再创作信息的发送。艺术符号作为艺术信息的载体，它的消极方面是对艺术信息有一定的限制，积极方面则是使信息走向社会。一些人还运用信息的观点研究艺术创作的过程和规律，解释形象思维，解释文艺美学现象的起源。有的人运用控制论的观点探索美的本质，揭示了审美是人类为维持自己的稳态发展而必然产生的一种调节机制，并从

这一角度肯定美的客观性。有人运用功能模拟法评价文学作品，从控制论的角度探讨读者效应对创作的影响。也有人把控制论引进写作领域，说明写作过程某些重要的写作心理状态正体现了控制的原理。

在方法论的讨论中，出现了种种的对于新方法论的担心。一些人对运用自然科学方法研究文学不以为然；有人惊呼这是“概念术语大换班”，“名词术语大爆炸”，牵强附会，过于抽象，难以看懂。鲁枢元指出“这些‘科学的方法’有点像一柄解剖刀，它是锋利的、便捷的，却也是冷峻的、无情的，其操作运用的结果，在弄明白了肌体的某些构造和组合的同时，常常也夺去了肌体的生命，它得到了艺术的躯壳，失去了艺术的精灵。”②吴炫认为，科学方法论“首先在实践效果来看，存在着两种脱节，一是大量引进的西方文艺社会学、心理学、语言学、原型批评、新三论（系统论、控制论、信息论）和数学，与中国当代文学创作实际的脱节。……至于脱节的第二种情况，则主要表现在理论建树与批评实践的脱节。”“其次，就方法论建设给批评自身带来的变革来说，它似乎也没有根本上改变当代文艺批评的格局。”③有人甚至担心新方法论的运用会影响马克思主义方法的正确运用。

第二节　“文学主体性”理论

作为人性和人道主义论争的延续，刘再复于 1985 年 7 月 8 日在《文汇报》发表题为《文学研究应以人为思维中心》的文章。1985 年底与 1986 年初，刘再复又在《文学评论》上连续发表了《论文学的主体性》一文，进一步系统地阐述了他在《文汇

报》上提出的基本观点，即构筑一个以人为思维中心的文学理论和文学史研究的系统。这就是“文学主体性”理论。

刘再复的基本观点主要包含下列几个方面：

文学艺术强调以人为中心，就是要强调人的主体性。“主体是实践中建立起来的概念。”“人作为存在是客体，而人在实践中、在行动时则是主体。人具有二重属性，一是受动性，一是能动性。”“我们强调主体性，就是要强调人的能动性，强调人的意志、能力、创造性；强调人的力量，强调主体结构在历史运动中的地位和价值。文学中的主体性原则，就是要求在文学活动中不能仅仅把人（包括作家、描写对象和读者）看作客体，而更尊重人的主体价值，发挥人的主体力量，在文学活动的各个环节，恢复人的主体地位，以人为中心、为目的。”刘再复进一步指出，人的主体性包括实践主体和精神主体。文艺强调主体性，一是把实践的人看作是历史运动的轴心，把人看作目的；二是高度重视人的精神主体的能动性、自主性和创造性。

文学的主体包括三个部分，即创作主体、对象主体和接受主体。刘再复分别论述了这三个方面主体性的内涵。创作主体性的实现是作家超越了低层次的人的需要而升华到“自我实现”的精神境界。“自我实现”的过程，一般表现出超常性、超前性和超我性。亦即超越世俗观念、时空界限以及对于自我的超越。对象主体性的实现，就是要求作家把笔下的人物当作独立的个性，当作具有自主意识和自身价值的活生生的人，而不是任人摆布的玩物和偶像。接受主体的内涵，是指人在接受过程中发挥审美创造的能动性，在审美静观中实现人的自由自觉的本质，使不自由的、不自觉的、不全面的人复归为自由的、自觉的和全面的人。整个艺术接受过程，也就是把人的尊严、价值和使命归还给人自身的过程。批评家作为艺术接受者的高级部分，他的主体性的实现，必须包括三级超越：超越现实意识，升华到审美境界；超越

作家意识，以独特的审美理想进行审美再创造；超越自身的固有意识而实现批评主体结构的变革，即实现自身的再创造。

刘再复论文的发表，立即引起了文艺界的反响。

《文汇报》1985年9月30日用整版篇幅刊登了上海师大中文系8位教师有关《文学研究应该以人为思维中心》的讨论摘要。对刘再复的文章给予了较高的评价和较多的肯定。1986年2月18日和3月1日，中国社会科学院文学研究所文艺理论室又就文学主体性问题组织座谈，并在1986年第3期《文学评论》上发表了10位先生的发言，既肯定了刘再复文章的意义又令人信服地指出了文章中的理论失误。杜书瀛认为："这是一篇富有探索精神，给人以多方面启发的文章。它的根本精神在于强调人作为历史的主体，历史的创造者的本质、特点、价值、地位，并由此出发确定主体对文学活动的意义和作用，提倡文学活动的各个环节都要以人为本、为中心、为目的。如果不把人抽象化，而是给人以历史唯物主义的解释，我认为这种探索是有道理的。"钱竞也认为，刘再复的文章一个基本思想是提出文学创作和文学研究的两项战略重点转移，即将"文学是人学"的命题进一步表述为灵魂学、性格学、精神主体学，这是很有意义的。但他也反对刘再复的文章流露出来的抽象的人性论，以及忽视社会关系和外在规律，孤立地谈论人的价值、人的实践是错误的。张国民也指出，刘再复的文章所分析的优秀作家的超越意识，大体上是正确的。它对作家忧患意识的论述有一定深度；对艺术与宗教之区别的解释颇有新意；对审美心理结构及其重要意义，批评家对作家、作品应有的理解和发现等的论述，不但切实，而且比较精辟。但他同样不无遗憾地指出，这篇文章在有些地方没有摆脱唯心主义的影响。王淑秧认为：在探讨主体性在创作中的地位和作用时，不应人为地把主体性和客体性割裂开来，而应看到两者的辩证关系，在强调主体性的重要时，不应忽视它对客体的依存关

系，并指出："主体还有它的流动性。一切主体都是一种历史存在。它的差异取决于历史条件的变化。"何西来最后指出："刘再复在文艺学方面所作的关于主体性问题的探讨是有益的。从总体来看，这种探讨符合时代的要求；从局部的文艺实情来看，这种探讨是出于对具体的文艺发展历史的反思，并且是基于这种反思对于文艺自身的某些重要方面提出了自己的一些设想。""其基本精神在于通过理论上的探讨以维护作家的创作自由和批评家的批评自由，从而更好地推动社会主义文艺的健康发展。"并且，"刘再复强调文学的主体性，是对长期存在于文学理论中的唯意志论和机械反映论为主要特点的'左'倾观点的校正。"他还指出："要把握好文学的主体性和马克思主义反映论的关系，并在把文学的主体区分为对象主体、创作主体和接受主体时，要注意它们各自的理论分野和转化关系。"④

1986年，陈涌在《红旗》杂志第8期上发表《文艺学方法论问题》一文，对刘再复的文章进行了较多的理论否定，认为刘再复在否定以往的错误和缺点时，实际上连同这些问题上的马克思主义观点和方法一起否定了。刘再复离开社会实践，谈论人的受动性和能动性，不是回到机械唯物主义的直观反映论就是走向主观唯心主义。敏泽先后在1986年6月12日的《文艺报》及1986年10月11日的《文论报》分别撰文，对刘再复的文章进行了猛烈的批评。认为刘再复的文章"与其说出于认真的思考，毋宁说更多的是出于浅薄的玄想"。并激愤地指出："《主体性》一文，在某种意义上说，是一篇地地道道的自由、博爱的宣言书。""它和十六世纪的西方人本主义一脉相承。"而且"还有不少知识性错误"。⑤

对于陈涌和敏泽的文章，也有不少人有不同的意见。杨春时在1986年8月2日《文艺报》上发表了《充分的主体性是文艺的本质特征》，汤学智在1986年第四期《当代文艺探索》上发表

了《关于文学主体性问题的几点看法》，林兴宅在《读书》1986年12期及1987年第1期上发表了《我们时代的文艺理论》，孙绍振在《文学评论》1987年第1期发表《论实践主体性、精神主体性和审美主体性》等等。他们或者不同意陈涌、敏泽的观点，或者坚持认为“刘再复主体论的提法，标志着在文艺理论上被动的、自卑的、消极反映论的结束，一个审美主体觉醒的历史阶段已经开始。这不是低层次的经验的复苏，而是理论上的自觉”。⑥

随着反对精神领域里的“自由化倾向”的社会思潮的兴起，刘再复的文章逐渐成为自由化的代表作而遭到越来越猛烈的批判。1986年11月2日至5日国家教委社会科学发展研究中心、中国社会科学院文学研究所等11个单位联合在山东济南召开了“文学主体性问题讨论会”。与会者严厉批判了刘再复充满资产阶级唯心主义毒素的文学主体论。会议纪要指出：“刘再复的主体性理论并没有沿着马克思主义的轨迹进行，不仅在思想上颠倒理论是非、对社会主义的文艺事业造成了不良影响，而且在政治上也起到了助长了资产阶级自由化思潮的作用。”“刘再复的文学主体性理论是主观唯心主义的文学观”，“突出地宣扬了历史唯心主义观点”，“从抽象的人性出发，把抽象的人道主义作为文学的旗帜”，而且他的文学主体性理论“还带有非理性主义色彩”。总之，“刘再复的文学主体性理论表现了明显的与马克思主义基本原理的对立倾向和对我们今天社会主义现实的离心倾向”。⑦1991年3月2日，《文艺报》发表了蓝砚的文章《论“刘再复现象”》，再次对刘再复的文学主体论及其本人进行了全面的政治清算与理论批判。认为：“他所提出的主体论，在根本上是完全背离了马克思主义原则。他把个人与社会、与历史的对立统一关系，人为地割裂起来，以西方16世纪的人文主义和当代西方人本主义思潮的所谓以自我为核心，作为自己全部理论的基石，把

人完全看成是超历史、超社会的历史存在，并把人的原始欲望作为考察主体人的出发点，而排斥历史唯物主义的原则。”“自觉而系统地宣扬了资产阶级的哲学观、人生观与艺术观。”⑧

第三节　“文学向内转”理论

从1976年10月到1986年10月，新时期文学走过了它的十年坎坷而光辉的历程。在1986年的下半年，文艺理论批评工作者和有关报刊开始从宏观上对10年文学的实绩、历程及走向进行多角度、多侧面的观照、探索与总结。1986年10月18日的《文艺报》上，发表了鲁枢元的《论新时期文学的“向内转”》的论文，谈了他对新时期文学走向的看法。

鲁枢元认为，“向内转”是新时期文学发展的总体态势。他指出，“如果对中国当代文坛稍微做一些认真的考查，我们就会惊异地发现：一种文学上的‘向内转’，竟然在我们80年代的社会主义中国显现出一种自生自发、难以遏止的趋势。我们差不多可以从近年来任何一种较为新鲜、因而也必然是存在争议的文学现象中找到它的存在”。

鲁枢元还描述了当时文学创作中的“向内转”现象和具体表现。他认为文学“向内转”在创作中表现为三个方面的倾向：小说创作悖谬于传统写法，出现了“三无小说”(无情节、无主题、无人物)，其特点是作者从人物的内部感觉和体验来看外部世界，并以此构筑起作品的心理学意义的时间和空间，小说心灵化了、情绪化了、诗化了、音乐化了；诗歌创作中，诗人以个性的方式再现情感真实的倾向加强了，诗歌的外在宣扬，让位于内向的思考，诗歌的重心转向了内在情绪的动态刻画，主题的确定性和思

想的单一性让位于内涵的复杂性与情绪的朦胧性；一些选材和写法都倾向于传统的文学作品，受新时期文学这一总体趋势的牵动，也都或多或少地发生了某些“向内转”的倾斜和位移。比如，一贯以“炮火连天”、“杀声动地”为特定风格的我国军事题材的文学作品，也开始由传统的写敌我对垒、生死角逐之类的外部冲突，转为写生死关头人与人之间的“内心冲突”。综上所述，鲁枢元指出，“题材的心灵化、语言的情绪化、主题的繁复化、情节的淡化、描述的意象化、结构的音乐化似乎已成了我国的文学最富当代性的色彩”。

关于新时期文学“向内转”的种种动因，鲁枢元也作了较为充分的论述。他认为，出现这样一个走向，有受到世界现代文学的影响和诱发的原因，也有对于“五四”文学流向的赓续和发展的原因，更有特定历史时期中国社会文化心理方面的动因，比如：1. 前摄因素的作用：“向内转”体现了浩劫过后某种强烈的社会心理对于文学艺术的需求。2. 逆反心理的导引：“向内转”是对长期以来束缚作家手脚的机械的创作理论的反拨。3. 民族文化积淀的显现：“向内转”是新时期文学对于我国古代美学思想和文化传统另一脉系的继承和发扬。4. 主体意识的觉醒：“向内转”体现了中国人民对于人自身认识的深化。基于上述分析，鲁枢元对“向内转”的文学倾向给予了较高评价，认为“这是一种人类审美意识的时代变迁，是一个新文学创世纪的开始”。

鲁枢元的文章发表后，引起了争论。争论主要集中在两点：一是对于“向内转”。周崇坡发表了《新时期文学要警惕进一步“向内转”》的文章，对鲁枢元的文章提出质疑，随后，童庆炳、阮幸生、王仲、杨劼、曾镇南、张炯等纷纷撰文参与讨论，使新时期文学“向内转”的问题成为回顾与总结10年文学中的一个热点。这次讨论，没有过多地纠缠在新时期文学是否“向内转”的问题上，而更多地集中在怎样看待新时期文学“向内转”的问

题，从而使它明显地表现为一次不同文学观念的碰撞与交锋。

周崇坡在《新时期文学要警惕进一步“向内转”》⑨的文章中，并不否认新时期文学存在着“向内转”的倾向，但他认为这一倾向从文学与人、文学与时代、文学与传统等许多角度来看，都存在着许多不足与偏失：在文学与人的关系上，“向内转”文学强调充分发挥作家的主体性，表现人物的内宇宙，没有重视或足够重视作家的实践性和人物的实践性。而忽视了社会生活实践，离开了外在条件，漫无边际地发挥作家的主体想象、开掘人物的“内宇宙”，往往顾此失彼、重内失外，冀求真实而流于虚假，力图丰富反显单调，期望深刻终显肤浅。在文学与时代的关系上，“向内转”文学由于执着淡化背景、淡化思想和淡化性格，追求一种非现实化、非历史化和非社会化的创作途径，因而往往不同程度地缺乏鲜明有力的时代精神，缺乏鼓舞人们投身变革的使命感，缺乏直面人生、揭示现实矛盾的贴近感。在文学与传统的关系上，“向内转”文学在引进，借鉴西方现代文艺新的流派、方法和理论的同时，对文学传统往往采取“泼水及婴”的过激态度，对文学遗产中一些好的东西，包括前人总结的文学创作与文学理论的规律经验，有时也被否定和抛弃了。“三无”小说即是典型的一例。鉴于以上认识，周崇坡认为，鲁枢元对“向内转”文学的肯定与赞美，“与这类作品的相当一部分实际还存有不小的距离”，而且“这种肯定与倡导，对新时期文学今后的发展不会有多少好处，倒有可能使时代的主旋律在文学中减弱甚至消失的危险”。因此，他提出：“新时期文学要加强正面引导，警惕与防止进一步‘向内转’。”

童庆炳在《文学的“向内转”与艺术创作规律——并评〈新时期文学要进一步警惕“向内转”〉》⑩一文中，针对周崇坡的看法，从怎样全面而辩证地认识艺术创作规律的角度，指出了周崇坡文章的偏颇。他认为，周崇坡强调了文学是生活的反映，忽视

了文学是心灵的发现，实际上，这两条艺术规律相辅相成、缺一不可。对于周崇坡关于“向内转”文学因注重心理描写而必然缺乏现实性和时代精神的看法，童庆炳指出，“这是一种皮相之见”。他认为，通过作家个性和心灵来折射生活的作品往往是在更深的层次上揭示了生活的真谛，并可能以更大的包容性体现了时代精神。这是因为“向内转”文学必然要构建起奇妙的、多功能的心理时间和心理空间，从而在空前自由的艺术世界里，纵横开掘生活的深层，唱出时代的最强音。童庆炳还就新时期文学“向内转”的趋势与作家们对文学功能的重新认识作了分析，认为，新时期文学的一个巨大进步就是自觉不自觉地重新审视了文学固有的功能和特殊的价值，急功近利的观念受到了抑制。对文学自身认识的深化，导致了创作的突破。创作上的“向内转”的趋势正是这种突破的表现。他最后指出：“向内转”是一个历史性的进步，面对着“向内转”文学开辟的新的艺术天地，需要的是肯定、支持与引导，而不是大声叫喊“要警惕”。

阮幸生在《评对一种文学现象的描述——与周崇坡同志商榷》⑪一文中，则着重从哲学基点和理论方法的角度，分析和指出周崇坡在评价文学现象时的失误。阮幸生认为，周崇坡在文章中表现出一种强调存在、客观的第一性，并把它与意识、主体绝对对立起来的理论意识，事实上，主客体自身是互相规定、互为前提的；而文学创作的主体，则是“实践——精神主体”，作家的主体性与作家的实践性不可能是一种绝对的对立关系。阮幸生还认为，与此相适应，周崇坡在文学的“形”、“神”关系的认识上，也采取了一种重“形”而轻“神”的极端态度：似乎表现了作家的主体意识和人物的内心世界，就不能刻画好人物形象。阮幸生还就周崇坡把人的心灵与时代精神完全对立起来的观点提出批评，认为人物心灵与时代精神既有区别又有联系，并不是一种单纯的对立关系。而在文学中，时代精神则常常经由“个体心

灵”加以体现。阮幸生最后指出：“综观周崇坡的文章，不能说毫无启发人的地方，但它在对鲁枢元文章的评述中，在对新时期文学作品的作家主体意识得到加强，作品中人物心灵得到深人揭示的这一文学现象的描述与评价中，的确流露出一种重反映轻表现，重客观轻主体，重“外部”轻“内在”，重传统轻创新的，与我国当前文学发展态势不够协调的心态。

二是对于“总体趋势”。有人认为“向内转”犯了以偏概全的毛病。王仲在《什么是新时期文学的“总体趋势”？——与鲁枢元同志商榷》⑫的文章中，承认新时期文学存在着“向内转”倾向和“向内转”的文学，但认为这些只是新时期整体文学的一部分。他指出：“向内转”文学完全可以是一些热衷于此的作家们自觉自愿搞的一种文学类型，但鲁枢元同志把它规定为当代中国文学发展的“总体趋势”，这就未免过于主观和强加于人了。当代中国文学的发展应该是全面的多样的内外深化的，为什么一定要主观地给它规定一个片面的单样的“向内转”的“总体趋势”呢？曾镇南在《新时期文学“向内转”之我见》⑬一文中，从鲁枢元藉以立论的20世纪世界文学的变迁和中国现代文学的发展分析入手，认为“向内转”的看法缺乏应有的历史根据。他指出，“在整个20世纪文学发展中，现实主义和现代主义作为两大流派是相激相荡、时有消长，谁也不能彻底取代谁的。鲁文把现代文学‘向内转’的审美姿态说成是20世纪世界文学的‘主导趋势’，这多少是有些夸大其辞了。”而“五四”文学的流向，情况恰恰和鲁文描述的相反”，“‘五四’新文学革命兴起之日，正是本世纪初现代主义文学崛起之时，但这一现代主义文学对‘五四’作家却很少影响，倒是19世纪俄国现实主义文学成了‘五四’新文学的主要营养源”。曾镇南还认为，鲁枢元在用“向内转”描述新时期文学时，“既用把现实主义曲解为自然主义的方法，否定了现实主义创作方法接近和反映现实生活的途径；又

用把现实主义贬低为机械的工具论的方法，否定了现实主义作品的审美价值和艺术价值。”

有人认为“向内转”实际在于变相提倡“现代主义”。林焕平在《略谈“向内转”》⑭中，分析了鲁枢元等把“向内转”文学概括为“三无”（无情节、无人物、无主题）和“三淡”（淡化时代、淡化思想、淡化性格）的具体观点后，认为“向内转”文学“实质上就是现代派文学”。由此，他指出提倡“向内转”文学——现代派文学的主张在四个方面都大可商榷。第一，把“向内转”看作为新时期文学发展的必由之路，是对走其它道路的排斥；第二，认为“向内转”是“新文学创世纪的开始”，远离了历史唯物主义，至少无视了“五四”新文学运动；第三，把我国文学发展的方向确定在西方特有的现代主义一方面，是混淆了不同国家和社会的文学的性质；第四，认为现代主义已经取代了现实主义，这在创作现象上看，有一定的道理。但这正需要我们鼓吹现实主义，从而使其成为我们文学的基调和主体，而不是一个劲的笼统地鼓吹现代派文学。

文学“向内转”的争论是多重交叉的。这场争论随着创作实践的发展逐渐消歇，因为文学创作正证明着“向内转”的趋势。

第四节　方法论热的意义

新方法论对于新时期哲学、社会科学，尤其是文学理论和文学批评的意义是十分重大的：

它提供了若干个新的审视世界的视角。可以从革命现实主义的角度研究文艺，也可以从科学主义美学的角度，当然也可以从人道主义和主体美学的角度观照。诸如此类的研究方法和向度为

真理性的呈现提供了更大的可能性。正如刘再复所说："新的方法论，新的审视方法可以帮助我们接近真理，改变某些不正确的文学观念，踏进更多的未知领域。"⑮人们发现了艺术与科学的相通。"有些同志对于引进系统科学方法论的尝试疑虑重重，以为艺术属于情感的领域，是无法用科学方法论的认识方法来把握的，运用系统科学方法论分析文艺现象只能破坏现象的美。我认为这是对系统科学方法论的一种误解。……系统思维与艺术——审美方法具有内在的同一性。"⑯而且，人们更发现不能简单地用社会学的观点，即用现实政治的观点来描述文学和文艺，而更应该从文学本体，更主要的是从人的本体的角度来理解文学。尽管在三论的运用和主体性理论提倡的过程中也不乏滥用的，但从总的方面来说，科学方法论在人文领域内的广泛运用，和对人文科学尤其是美学理论的重整，打破了过去在理论界死气沉沉的局面。使研究从片面到整体、由封闭走向开放、由无序走向有序、由本体研究到关系研究、由静态研究走向了动态研究。使文艺研究渐趋走向多元化。

科学艺术论首先借助"科学"的名义在马克思主义文艺理论之外建立了一个新的研究向度；而文学的"向内转"概念的提出，正像一个反对者所说的"'向内转'的讨论所引申出来的问题已远远超出了讨论命题的本身"。⑰它既是对一种文学现象的总结和概括，也是对一种创造方法的提倡。这种观点产生于新时期第一个十年，具有重建文学史的倾向，那就是要在革命现实主义之外重新确立文学史的构架。而作为一种创作方法的提倡，围绕着对它的讨论实际上是新时期有关人性人道主义和文学主体性争论的延续和深化。这二者都带有显在的对于客观化的革命现实主义的反叛。文学"向内转"的观点严格地说，它是一种文学批评观点而不是一种文学理论观点。这种观点产生于新时期第一个十年的文学史的总结之中，对当时的文学创作又起到了理论的引

导作用。刘再复的主体性理论是胡风的文学的“主观战斗精神”在新时期的延续，只不过刘再复比胡风的表述更加理论化和系统化；而有关的争论则是局限在人性和人道主义的范围之内。刘再复的贡献在于对文艺创造和欣赏中的主体性进行了细致的分别并指出了它们之间的关系和作用。当然刘再复的理论和那个时代所出现的所有的新理论一样具有对正统的革命现实主义意识形态的冲击作用。

吴家荣在谈到方法论热的时候曾经指出：“新方法的意义决不局限于研究工具、研究手段的变化。它由方法的突变引起概念、范畴的拓展，带动概念的更新，最后达到对文学研究的深层把握。”⑱在这样的方法论的讨论中，新时期的文学批评和文学理论开始摆脱了过去革命现实主义理论话语的束缚，而开始建立一种新的话语表述方式。理论界不再单纯地运用革命话语来描述文学和文艺，而是更多运用美学的话语来总结艺术的规律。尤其是刘再复的主体性理论对中国新时期文学批评和理论产生了深远的影响，也许正是从主体性讨论开始，新时期文学理论才形成了自己的话语体系。尽管上述的理论还有机械性的特征。所谓的“概念术语大换班”所描述的正是这样的话语转变期的状况。

注释：

①以上五点参照了林兴宅的《从思维方式角度看系统科学方法论在文艺批评中的运用》见《文艺学方法论讲演集》，中国人民大学出版社，1987年。

②鲁枢元：《艺术精灵与科学方法》，《文艺报》1985年第7期。

③吴炫：《中国当代文学批判》，353—354页，学林出版社2001年。

④以上发言见于《自由地讨论，深入地探索》一文，《文学

评论》1986年第3期。

⑤敏泽：《论文学的主体性》《文艺报》1986年6月12日。

⑥孙绍振：《论实践主体性、精神主体性和审美主体性》，《文学评论》1987年第1期。

⑦《文学主体性问题讨论会纪要》，《文艺报》1990年12月8日。

⑧蓝砚的文章《论“刘再复现象”》，1991年3月2日《文艺报》。

⑨《文艺报》1987年6月20日。

⑩《文艺报》1987年7月4日。

⑪《文艺报》1987年8月8日。

⑫《文艺报》1987年8月29日。

⑬《文艺报》1987年10月31日。

⑭《文艺理论研究》1988年第2期。

⑮刘再复：《文学研究空间的拓展》，《读书》1985年第2期。

⑯林兴宅：《从思维方式角度看系统科学方法论在文艺批评中的运用》见《文艺学方法论讲演集》，中国人民大学出版社，1987年。

⑰杨亟：《关于“向内转”的命题与概念》，《文艺报》1987年9月12日。

⑱吴家荣：《新时期文学思潮史论》，安徽大学出版社1998年版。

第六章
人文精神的讨论

第一节　人文精神的讨论

人文精神的讨论发生于二十世纪九十年代初期。

《上海文学》1993年第6期发表了王晓明、张宏、徐麟、张柠、崔宜明等人的对话体文章《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》，提出了“人文精神危机”的观点。王晓明等的观点引起了广泛的共鸣也引起了广泛的论争，以至形成了跨越整个九十年代，涉及文学、文化和知识分子品格等多个领域的争论。

讨论的第一个阶段是围绕着对于当前文学的状况和人文精神的估价而展开的：

引起这次论争的一个首要的原因是1990年代的商业潮流对于文学和知识分子传统道德理想的冲击。在1993年，汹涌而来的商品经济大潮进一步冲击着文化、文学领域，使得严肃文学的“处境更为艰难”。这一年引起文坛内外注目的长篇小说创作中出现的“陕军东征”现象；王朔的“玩文学”的主张在文学界掀起波澜，通俗文学和休闲文学流行。正像王晓明等所看到的：文学

杂志纷纷转向，新作品的质量普遍下降。有鉴赏力的读者日益减少，作家和批评家当中发现自己选错了行当而纷纷“下海”的人越来越多。文学在社会生活中的地位急剧下降，公众真正关注的并非文学而是文学外衣里面的那些非文学的东西。持这种意见的张宏、徐麟还认为，这种文学的危机具体表现在作家的创作中主要有两种情形，一种是“媚俗”，另一种是“自娱”。“媚俗”主要是以取悦公众为能事，“自娱”则是以“玩文学”的方式自娱自乐。两位论者在谈到“媚俗”文艺现象时，特别例举了王朔的小说作品和张艺谋的电影作品，认为前者以“调侃一切”迎合大众的看客心理，后者以价值取向上的陈腐性博取外国的欣赏者，两者在“游戏”的根本点上殊途同归。

正是这样的商业主义的冲击使古老中国的文学意识形态主导地位受到了巨大的冲击，使那些以艺术尤其是文学作为心灵归宿的知识分子心态失衡，从而爆发了文学危机和人文精神危机。

王晓明说：“文学创作本身的艺术想象力的丧失，文学不再成为人们精神生活的主要方式等，都使文学的危机引人瞩目。它不但标志了公众文化素质的普遍下降，更标志着整整几代人精神素质的持续恶化。文学的危机实际上暴露了当代中国人文精神的危机。整个社会对文学的冷淡，正从一个侧面证实了人们对发展自己的精神生活已经失却了兴趣。”

从某种意义上说，中国传统文化中也包括近代文化中所主张的文学的崇高地位是不正常的，把文学作为“群治”的工具，把文学作为人类灵魂的寄托，实际上过度膨胀了文学的救赎功能而弱化了它的娱乐功能。而商业时代到来之后，商业利益的驱动必然使一部分知识分子不再局限于在文学和文学教育领域之内寻求发展，去从事更实用的职业；也使文学和文学期刊更多地把过去由文学所独占的出版/发表空间腾出来从事娱乐性的文字的发表；也使一部分作家在他们的作品中融入娱乐性内容或干脆进行通俗

文学的创作；也使一部分作家重视了作品的市场效应，从事作品的市场操作。如此等等，可能都是文学的归位。正如王朔所认为的，对于商业时代的到来以及文学的归位“不必大惊小怪”。他说，自1985年文学走向多样化以来，文学本身得到了极大的发展。目前，虽然在商品大潮的冲击下，严肃文学遇到了种种困难，但大多数中青年作家坚持创作，而且在各个门类里都不断有好作品出现；无论是从个人的创作发展来看还是从整体的创作水平来看，现在的文学都达到了一个新的历史高度，甚至可以说，小说创作和散文创作所取得的成就，恐怕为过去的文学所难以比拟。近来，一些严肃的文学作品受到广大读者的普遍欢迎，说明不能对公众欢迎的作品一概视为“媚俗”。文学从作者到读者都出现了前些年少有的分化现象，这是一种必然的现象，不必大惊小怪。吴滨、杨争光也就那种认为王朔、张艺谋的作品是“媚俗”的意见进行了反驳，认为王朔的作品在“调侃”中别具深义，进入90年代后又发生了很大的变化，不能用“媚俗”一概而论；而张艺谋的作品带有很强的民俗味，民俗不能等同于陈腐。要充分估价他和陈凯歌等人在电影艺术探索中的贡献。这种意见还认为，现在的问题是，有好的创作，缺少好的评论，创作和评论始终不能协调地发展。

依照这样的逻辑，文学不存在危机，人文精神当然也不存在危机。王朔认为，人文精神主要体现于个人的理想追求和价值实现，只要人们埋头去做自己认为有意义的事情，就无所谓精神的失落不失落。现在的时代，给人们自由地选择生活方式和思维方式提供了多种多样的可能性，使不同的理想追求都有实现的契机和可能。从整体来看，现在所失落的和遇到危机的，是那种落后于时代的传统的价值观；而这种人文精神的失落正是历史之必然，这种落后于时代的人文精神失落了，适应于时代的新的人文精神才会出现。①

随着讨论的深入关于是否存在着危机似乎已经不再成为问题，知识界似乎认同了王晓明的“危机”说，转而讨论这次讨论中涉及的关键词“人文精神”的涵义。由于这一关键词具有不确定性和模糊性，因此在讨论中关于人文精神的内涵遂成为讨论的焦点，并形成了多方面的观点。

人文精神就是要发展自己的精神生活，落实到对自身的关怀上，就是尊重个人选择和尊重自由。

王晓明等认为，文学应当着眼于“帮助人强化和发展对生活的感应能力”这个基点，立足于“世界上确实存在着精神价值”这个支点，从而发展自己的精神生活。从文学上讲，人们需要它展现自己生存于其中的跃动的现实生活和喧哗的心灵世界，并以此呈现当代人投向生活的独特视角和视野，进而揭示当代人内在的生存。②

王朔等认为，人文精神要落实到人对自身的关怀上，尤其是在人际关系上要形成对个人选择自由的尊重与理解，不能用自己的想法去要求别人，框范别人，谁不符合自己的看法就认为谁没有人文精神。现在的时代尤其不宜倡导一种规范所有人的道德模式，人文精神应当是多元构成，应当是不同的人生追求的共存与整合。从这样的意义上看，现在的文学充满了各种各样的人文精神，是人文精神从内涵到样式都最为丰富的一个历史时期。③

人文精神应该是一种“社会主义人道主义”。

与以上意见不同的是站在主流意识形态立场上的批评。这些意见主要出自 1995 年 4 月《文艺报》在京召开的部分文化界人士参加的“新人文精神”研讨会。与会人士认为，许多论者普遍呼唤人文精神的建设或重建，但是他们对人文精神的理解很不一致，赋予它的理论内涵或社会内容很不相同：一些论者提倡的人文精神是泛指精神文化或精神文明，要用以抵制物欲横流的倾向。另一些论者则是以资产阶级人性论、人道主义作为人文精神

的标识。在后一种意义上，有的主要是在伦理道德范围内主张关心人、尊重人；有的侧重宣传以抽象的人为中心的世界观，主张以它代替马克思列宁主义世界观、消解当前居于主流地位的社会主义意识形态；有的则把市场经济的消极面加以肯定，把人的兽性、原始情欲、自私自利、市侩哲学、痞子精神、见利忘义、精神产品完全商品化等等统统当作新的人文精神，甚至推崇宗教教义的所谓终极关怀，另一方面又公然批判大公无私、奉献精神、艰苦奋斗，否定革命传统，调侃生活中的美好和崇高，嘲笑正确的理想和信仰。还有些论者强调人文精神应当包括我国传统文化的精华或有价值的合理内容；但也有论者笼统地主张以儒学、国学作为当今的精神支柱，在具体阐释上还宣传一些封建性的糟粕、包括董仲舒的唯心主义的“天人合一”观念等等。因此，对于人们所提倡的“人文精神”，无论其“旧”与“新”，都应该进行马克思主义的分析，根据不同情况而决定其弃取。与会人士还认为，党在宣传思想工作方面的大政方针是正确的，关键在于落实，不宜用抽象、含混的术语、口号来加以冲淡或代替“社会主义的价值观、伦理观应当以集体主义为核心”，对于那些打着新口号的招牌来宣传封建主义、资本主义意识形态的理论，要旗帜鲜明地进行抵制。当然，我们并不一般地拒绝人文精神的宣传，如果它是在伦理道德内要求关心人、要求反封建、要求社会进步，如果它是张扬社会主义人道主义，就还是有积极意义的，是我们要加以欢迎的（意见详见《文艺报》1995 年 5 月 6 日报道）。

人文精神就是人文主义精神。

中国社会科学院中国特色社会主义研究中心和文学研究所于 7 月 26 日联合召开“人文精神与社会主义文化”研讨会，试图从文化的更大范畴来研讨人文精神问题。与会的 20 多位社会科学学者，分别就什么是人文精神，我国历史上有无人文精神和我们今天需要什么样的人文精神等问题，展开了讨论，发表了意

见。在关于什么是人文精神的问题上，有的学者认为人文精神实质上就是一种道德精神。它应该体现人的价值、人的追求、人的理想。有的学者则认为人文精神等同于人文主义，或者等同于人文科学精神。在关于中国历史上有无人文精神的问题上，多数与会学者倾向于认为：我国历史上早就存在人文精神，其代表就是孔子及其学说。但也有学者认为。中国历史上没有人文精神，充斥封建社会的主要是皇权，“十七年”到“文革”主要是斗争，改革开放以来“人欲”不断膨胀，也谈不上什么人文精神。

人文精神是市场经济下的道德精神和制度理性。

在教育界影响较大的《大学生》杂志自1995年以来，就不断刊发有关人文精神问题的文章，从1996年2月号起，开辟“提升中国人——构建市场经济的人文精神”的讨论专栏，至8月号已连续刊发十数篇文章。这些文章大多围绕“市场经济下的人文精神”发表见解，一些文章也涉及到对文学界有关这一问题研讨的评价与看法。

吴征在《市场经济的“人文空间”》④一文中具体分析了市场经济制度对人的道德观念和伦理行为的积极影响，指出“市场经济并不与人文精神和道德理想相排斥，相反，市场经济在本质上与人文精神倒是具有高度的一致性。自由、平等、公正、守信、关爱他人，这些人文精神的重要内容，都只有在市场经济的基础上，才能更好地实现”。江楚光的《市场经济的道德价值》⑤，表述了与吴征相近的看法。他认为：现在社会上存在的种种问题，一是在传统的计划经济体制下形成的僵化观念，二是传统的封建主义与小生产思想影响，三是外来资本主义的腐朽思想等等，这些都不是由社会主义市场经济本身带来的。相反，市场经济不仅是优化资源配置的一种好的机制，而且具有崇高的道德价值。“首先，它是一种社会优胜劣汰机制，是推动社会进步的内在动力机制；其二，市场经济更有利于人的全面发展和彻底

解放；第三，社会主义市场经济能够更好地为人民服务。”武汉大学陈靖在《人文精神的“失落”与市场经济》⑥的文章中，并不否认市场经济对人文精神具有的某些负面作用，但却更为强调其正面作用，认为“市场经济给人文精神的复苏与发展提供了巨大的物质基础”，“市场经济促使了知识分子处世态度、人生哲学的更新，为知识分子开拓了一个自由的空间”。因而，“市场经济对人文精神的正面效应远大于它的负面效应”。

一些人认为人文精神的重构应该与制度理性的建设结合，特别是在当前市场经济下这样的重构尤其必要。竹立家在《制度文明是建设精神文明的关键》⑦一文中指出，人文精神不能仅仅理解为一种道德精神，它的本质和核心是理性精神。他还认为现在常讲的物质文明与精神文明建设，缺少一个必要的中介，这就是制度文明的建设，而“制度文明是精神文明建设、社会风气根本好转的关键环节”。王东成在《建设市民化的商业伦理道德》⑧中则认为：“在现实情况下，人文精神应体现于建立在普通人的良知与理性基础上的适应市场经济发展的商业伦理道德。这种商业伦理道德很具体，很具有规范性和可操作性，是一种活的道德文化，譬如敬业精神，契约精神，纳税人意识，权利与责任意识，等价交换原则，社会正义原则，公平竞争与合作等等。”由此他指出：“要建设市民的商业伦理道德，我们就要认同世界文明的普遍规范，在这种认同中保持民族文化的特色，坚持价值上的人类主义，利益上的民族主义。”

人文精神是中国传统知识分子的精神。陈思和开始就认为中国知识分子早就有人文追求，这种追求是由孔孟完成的。孔孟和蝇营狗苟一心想做官的苏秦、张仪之类知识分子不同，“他们虽然也周游列国到处去谋求做官，但他们是带着自己的学术理想和学术传统走进庙堂的，他们并不在乎统治者需要什么，只要求统治者应该做什么，希望通过说服统治者来实现知识分子道统的价

值。”

上述的有关人文精神内涵的讨论，折射了不同社会阶层对于人文精神的理解。他们有的可能是着眼于形而上的理解，而有的则着眼于现实的动机；有的是出于意识形态的反叛，而有的则是出于现实政治的需要。尽管在人文精神讨论中出现了把它与“社会主义人道主义”和政治经济体制建设等具体的实用范畴联系了起来，但是这样的观点随着大规模论争的开始实际上被渐渐地淹没。人们还是更多的是务虚的而不是务实，也就是说不是从实用的而是精神的层次来界定和理解人文精神。人文精神的争论反映了当时知识分子对于社会人生的关怀。因此，对于上述的关于人文精神的种种界定，不能随便地加以否定，因为它们都道出了问题的某一个层面或方面。

第二节 人文精神讨论的延展

人文精神是务虚的，但是就像所有具有形而上特性的哲学思想一样，它也可以被用以衡量现实生活。在1990年代的文学和文化领域，人文精神就被作为作家/知识分子的人格精神来加以解读，并最终导致了知识分子的内省，导致了对知识分子人格的反省。这主要集中在“关于‘过于聪明的中国作家’”和“关于‘宽容’”和“关于‘抵抗投降’”的论争中对知识分子人性弱点的批判中。

(1) 关于“过于聪明的中国作家”

这个争论源于青年批评家王彬彬发表于《文艺争鸣》1994年第6期的一篇评论。这篇题为《过于聪明的中国作家》的文章认为：“中国文学之所以难有大的成就，原因之一，便是中国作

家过于聪明了。”这里的“聪明”有特定的含义，“是指一种做人之道，一种生存策略，一种活命智慧，一种处世技术，一种形而下的立身手段。”“在这些方面，中国当代的一些作家，一些有大名的文人，真可谓已臻于炉火纯青的至境，已到了令人叹为观止的地步。”文中还援引了三个例证，一个是某位年过古稀的著名文人在回答别人时不无得意地说：“我怎么会被他们打成右派？”一个是作家萧乾在一篇文章中就胡风事件中吕荧因说真话而蒙难而感慨说真话难。一个是王蒙在《躲避崇高》中对王朔的聪明的赞赏及暗含的对聪明的“自身的肯定”。作者指出，“在真正的文学成就上，聪明终会被聪明误的”；而中国作家、文人的这种“聪明”，也是“与人文精神形同冰炭的”。

王彬彬的文章发表之后，萧乾在《文艺争鸣》1995 年第 1 期以《聪明人写的聪明文章》提出异议，认为王彬彬既曲解他“尽量说真话，坚决不说假话”的原意，又避开问题的要害所在，“不把箭头射向把吕荧揪入监狱的人，却射向当时在场并没都上台为吕荧为胡风鸣冤”的人。王蒙在《黑马与黑驹》⑨、《沪上思絮录》等文章中，也对王彬彬的看法迭次予以反驳。文章中说：“自从那年文坛上出了一匹黑马靠大骂名人取得了一定的成功以来，现在又有了效颦者了。以为到处吐口水便能树立一点什么形象——踩在名人的肩上嘛。”针对王彬彬文中以苏格拉底为例，对壮怀献身精神的推崇，王蒙指出“不能不问收获，但问耕耘，不问效用，但讲壮烈”。“为什么壮烈？为谁壮烈？“什么时候壮烈？什么事情上壮烈？”“你让人家去壮烈，你烈不烈呢？”萧乾与王蒙的反批评尤其是王蒙的一些意见，又引起王彬彬的强烈反应，他先后在《再谈过于聪明的中国作家及其他》⑩等系列文章里，对王蒙的批评予以反批评，并进而对自己的观点作了重申。《中华读书报》1995 年 5 月 10 日发表的谢泳的《内心恐惧：王蒙的思维特征》一文，也涉及到对王彬彬与王蒙的争论的一些

观感。尤其提出了王蒙的思维特征——内心恐惧这样的观点。

（2）关于“宽容”

有关“宽容”的问题虽在近期展开讨论，但却是近年来一直在谈论的一个话题。早在 1980 年代后期，有人针对文坛的现状提出要“宽容、宽松”。引起了较好的反响。这个问题后来引起的讨论，很大程度上与张炜在《中华读书报》1993 年 2 月 15 日上发表的《拒绝宽容》一文有关。张炜在这篇通信体的文章中指出，经他仔细分析，那些劝导别人“宽容”的，实际上“悄悄地换掉了一个概念”，是“在讲忍耐和妥协，甚至公然主张与污流汇合”；这样的“宽容”，“是一个陷阱，你一不小心踏入了，就会被吞噬”。因此他表示：“我决不‘宽容’。相反我要学习那位伟大的老人，‘一个都不饶恕’”。他进而奉劝那些言必称“宽容”的人，“还是先学会‘仇恨’吧，仇恨罪恶，仇恨阴谋，仇恨对美的践踏和蹂躏。仇恨有多深爱就有多深，仇恨有多真切爱就有多真切。一个人只有深深地恨着那些罪恶的渊薮，才会牢牢地、不知疲倦地牵挂那些大地上的劳动者”“——记住了他们才算真正的宽容。”张炜的这一意见，引来了左建明和王光东关于“宽容与激情”的通信⑪。左建明认为，“后现代”时期“是一个宽容与激情一并淡化衰退的文学时代”，因此需要提倡“宽容以做人，激情以作文”。王光东进而认为，“宽容”作为一种“宽容大度”的处世原则“是让人称道的”，而作为贯彻于创作之中的“一种人生哲学”，却可能导致“批判精神、生命激情、理想意志的淡化”，因而“两者之间存在着矛盾”。

王蒙在 1995 年 3 月 1 日《中华读书报》的《宽容与嫉恶如仇》一文中，主要从文化政策的层面和不同的思想观点和风格流派共存的层面上阐述了“宽容”的必要与意义。他认为，“一个纯粹的个人”，“特别是一个情绪色彩比较浓厚的文人，他强调自己为人处世方面嫉恶如仇，绝不宽容，是他的权利也是他的个性

选择。一个领导者、有影响的大人物，在强调稳定与建设的今天，就不宜讲得太峻急，正如不宜讲得太宽太无边”。文章最后指出：“‘文革’之后，知识界有人讲了一点宽容，绝对没有叫大家都变成老好人、市侩、窝囊废、软骨症患者的意思，更不是为虎作伥之意。为了社会稳定、学术昌明、人尽其才，为了一个更好的人文环境，人啊，在明明可以宽容的层面上，还是不要那么不肯宽容吧。”洁泯在1995年5月6日《作家报》的《呼唤与追索》一文中也发表了与王蒙类似的看法，他认为现在唤起人文精神的重要一条即是“要有宽容精神的普泛衍化”。1995年3月29日的《中华读书报》发表的费振钟的《被涂改了的宽容》，则在“私德”的社会化意义上来谈论“宽容”。在这样的意义上，他认为“宽容恰恰在一种‘多元化’的文化背景下，被涂改得面目全非”；“宽容成了当今一些人猎名渔利的最好掩体”。文章指出：“宽容已然如此沦落，只要我们还不想在这样的宽容中泯灭良知，只要我们还需要有一点清洁的精神，那就不能不坚定地说出我们对立的不可调和的态度。”

《中华读书报》1995年5月10日同时刊发了王彬彬的《宽容与批判》和张颐武的《也说“不宽容”》。王彬彬认为，“在政治的意义宽容某种现象，与在文化的意义上批判某种现象，二者并不矛盾，相反，倒是应该并存并行的。”张颐武认为“不能笼统地热烈赞扬‘不宽容’”，“目前所出现的所谓‘不宽容’的批评，主要乃是一种道德伦理的宣判”，“并不能建立一种有活力的批评”。他指出，现在所需要的，是“一种学理上的‘不宽容’，一种真正论辩的氛围，一种沟通与交流中的‘不宽容’”。

（3）关于“抵抗投降”

文坛“二张”，即作家张承志、张炜。张承志在他的《清洁的精神》的散文中，由荆轲刺秦、舞女弑君等古代故事说开来。极力推崇一种“以命承诺，舍身取义”的勇敢行为，并把这种精

神追溯到上古时代的“洁”字；在《以笔为旗》的随笔中，他对当前文坛作了“未见炮响，麻雀四散，文学界的乌合之众不见了”，“所谓三春过后诸芳尽，各自需寻各自门；不过一古脑都涌向了商人门了”的描述，并与此相对地郑重宣布：“敢应战和更坚决地挑战，敢竖立起我的得心应手的笔，让它变作中国文学的旗”。

在 1994 年第 4 期《法制与新闻》上，张承志还发表了对文坛堕落的看法，批评的指向从王朔到贾平凹，从文学界到新闻界，认为现在的文坛已堕落得“荒唐可怕”。他一方面寄望于“年轻人”，一方面表示要“孤身去战”“与整个文坛决斗”。张炜近年除在《九月寓言》、《柏慧》等小说作品中表达他的批判现实、回归自然的思想与理想外，还在《拒绝宽容》、《文学是生命的呼吸》等通信和谈话中表述了自己对于当前社会和文坛的想法与看法。他指出：“‘宽容’是一个陷阱，你一不小心踏人了，就会被吞噬”；“我不‘宽容’，相反我要学习那位伟大的老人，‘一个也不饶恕’”。谈到现代化的实现需要付出某种代价时，张炜认为，“与其这样，还不如再贫穷一点”；谈到严肃文学正在失去读者时，张炜又指出：“好书必须排斥低俗的人”，“特别是攫取了财富和地位的那一类坏人”。他还就自己近作的思想指向解释道：“时代和人的精神常常被一种喧嚣所覆盖，而我的作品中说的‘拒绝’，就是针对这片喧嚣的。”

在张承志、张炜的文章及其所表述的思想开始引起文坛关注的同时，冠以“抵抗投降书系”的张承志的《无援的思想》和张炜的《忧愤的归途》于 1995 年 6 月同时推出⑫。此两书收入了二位作家的杂感和对话录，还收入了其他人对这两位作家的阐释与推评文字：书系主编在总序中表示，这套书系提出“抗战文学”的口号，是对当前文坛堕落的严厉警告。他说，90 年代王朔发动的一场没有受到文坛抵抗的“痞子革命”运动，标志着当

代作家的历史性转变，绝大部分作家从此彻底放弃了对“时代”的承诺和信仰，公开地媚俗和向大众投降；而编辑“抵抗投降书系”，就是要让人们看到“坚持理想主义的抗战文学大旗猎猎飘扬”，看到“抗战文学”抗击媚俗反对投降悲壮雄伟大气磅礴的风景。

此两书出版之后，立即在文坛激起反响。王彬彬在《时代内部的敌人》的书评中对两本书作了高度评价，认为“在近年中国，实用主义、拜金主义风行全社会，精神贬值、工具理性以绝对优势压倒了价值理性”，这“必然要从内部产生自身的敌人——道德理想主义。而张承志、张炜、韩少功等人，在某种意义上，正是当代中国道德理想主义的卓越代表”。他们“正是被当下的社会状态、精神气候和时代潮流所激愤，才奋力吹响道德主义的号角的”。他们“是在进行一场悲壮的抵抗，而‘抵抗投降’书系，正是要为他们的抵抗留下一份记录，为这个时代的精神史留下一份见证”。

在1995年8月10日《为您服务报》“文艺沙龙”上，由张颐武主持，陈晓明、陶东风、乔卫参加的《“抵抗投降”：大旗还是虎皮》的笔谈，对“抵抗投降书系”及其所表现出的这一思想倾向提出了批评。陈晓明指出，在获得高稿酬、获大奖的时候，他们所谈的“抵抗”只不过是扯大旗作虎皮罢了。陶东风指出：“因为模糊和取消了世俗性道德和宗教性道德的界限，并以宗教性的道德来规范和要求人的世俗行为，所以使一些人的道德理想主义走火入魔”。以张承志和张炜为首的道德理想主义者的言论，“不单违背了中国改革与现代化的历史进程，而且在一个世俗化的社会中，是根本行不通的”。乔卫也指出：“理想主义者用理想作家，把庸众当作疽痈剔肉离骨，自己成了一根纯粹的脊梁骨，去作旗杆或削尖成为匕首和投枪继而给消解崇高躲避崇高遗忘崇高的叛徒们施以极刑”。“无援的‘抗战’英雄们”“无法忍受自

己这样一根脊梁如何与卑贱的血肉为伍时，他们结伴主动出局”

这三次争论虽有门户之见，但它反思了知识分子的人格弱点，即“过于聪明”、无谓“宽容”、“道德理想主义”、“公开地媚俗和向大众投降”。

(4)“二余”之争

余秋雨在世纪末的若干年中，他所发表的都是被称作“历史文化散文”的文字，《文化苦旅》、《山居笔记》、《霜冷长河》和《千年一叹》，基本上都是以所谓的“文化”为主导格调，就文化古迹的沧桑作宏大的想象。他无意和有意之间在大众文化中充当了道德圣人的角色。

但余秋雨在“文化大革命”中作为“四人帮”上海的写作班子“石一歌”的成员之一，是与这种道德圣人的身分不相符合的。于是余杰就站出来戳穿他的神话，在 2000 年 1 月的河北的《大舞台》上发表题为《余秋雨，你为何不忏悔》的文章，以为他没有作为道德圣人训诫别人的资格。2000 年 3 月余秋雨在《文学报》发表《答余杰先生》就余杰对他的“文革余孽”的指责，提出辩护，认为他“搞错了”，并提出了几点“建议”。在二余争论的时候，湖南文艺出版社还出版了《余秋雨现象批判》和《秋风秋雨愁煞人》等针对余秋雨的文集。当然加入反余秋雨阵营的还有朱大可等人，名噪一时的《十作家批判书》中就包括“余秋雨批判”。余秋雨在《南方周末》发表《对于历史事实我从来不忏悔》、在《深圳周刊》接受记者采访，他一方面为自己辩护，另一方面说余杰太年轻了。“文革”中的“走资派”于光远在读了这篇文章后，写了《读了余秋雨两篇自白之后》，他说：“余秋雨向余杰摆老资格，说他太年轻了。我 85 岁了，也摆一摆老资格，翻一翻陈年老账。”所谓的“二余之争”是 2000 年最具火药味的涉文事件。

第三节　人文精神讨论的意义

发端于1990年代初的这场有关人文精神的讨论，个中既有关于世俗化与大众文化、文化人的历史定位等理论问题讨论，又有围绕着“二王”、“二张”等具体问题的争论。这场讨论和争论其情状是纷纭复杂和喧嚣躁动的。

其一，在这次讨论和争论中，出现了大量的非学术因素和非学理情绪问题。人文精神问题提出者之一的王晓明在《人文精神寻思录》一书的编后记中就指出：“这些年间有关‘人文精神’的种种意见当中，那非学术和非思想的影子是否也晃动得太频繁了呢？说实话，类似这样的矛盾的感觉在我是颇为强烈的，而且也绝非我一个人有这样的感觉。”另一位较早参与人文精神问题提出的张汝伦，在接受有关杂志的采访时指出，人文精神讨论中的悲哀是，一些人并不关心对真理的探索，而只是自我表现一下；一些人没有理解提出来的问题，只看到了肤浅的表层，东扯西拉，话题离本意越来越远。许纪霖在《九五文化批评回顾》一文中，不仅指出文化论争“不是朝问题的深度上开掘，而是横向拓展开去，牵出一连串的人和事”等问题，而且就这些问题产生的原委进行了探究，指出因为“道德观念的误置”，使文化批评缺乏必要的规则，批评的效果意识压倒了清明意识，以及不重思想、只重立场等，使宗派矛盾复活，机械思维复兴。1995年3月11日《作家报》发表了施战军的《人文激情与人文理性》、王光东的《也谈人文精神》和李秀金的《历史的迷失与当下的可能》都曾经注意到了人文精神讨论的“宣泄大于论说”的“情绪化”（施战军语）和把人文精神“等于文人精神”的倾向。这样

的非学理的情绪化的挞伐在关于“过于聪明的中国作家”和“关于宽容”的论争中表现得特别明显。对于近年文化论争中的非学术因素和非学理情绪问题，许多人表现出了深切的优虑。但也有人认为，这是鲁迅时代的论辩风气的回归。陶东风、张颐武就对这样的“硝烟”和“火药味”表现出欢欣鼓舞。他们分别指出，在1995年的文坛上，我们看到了久违了的“硝烟”，久违了的“火药味”，好论辩的本性又回到了中国知识分子的身上；到处是尖利的言辞，情绪激昂的表述，没有谁在这里能逃脱批评和追问，没有谁再享有静观的权利。

其二，商业操作对于文化论争的介入。在这场争论和讨论之后，当知识界反观其整个过程之时，会蓦然发现“人文精神的讨论”虽然极力斥责商业社会和资本操作对文化和文学的控制和异化，但是争论本身却恰恰成为当时的文化生产的一部分。这在争论的过程中，一些论证者就已经意识到这样残酷的现实：上海《文汇报》1995年11月29日发表秦晾的《从“痞子革命”到“抗战文学”》一文就指出：“当年王朔被‘炒’得最热乎之时，正是这家出版社破天荒地率先在全国推出了厚厚四卷的《王朔文集》，将这场‘炒作’推向了高潮。然而有人问道，从‘痞子革命’，推波助澜到这次张扬‘抗战文学’，究竟仅仅是一种巧合，还是又一次别出心裁的商业‘创意’?”在1995年8月10日《为您服务报》“文艺沙龙”上，陈晓明认为，“抵抗投降群体”的作家、作品一印再印，稿酬一高再高，他们一直被谈论，经常获大奖，“他们一直就构成中国文坛的中心”，“他们什么时候被冷落过”?“他们还需要抵抗什么”?他认为：“人们只不过是把张承志们这面旗帜当成一块巨大的虎皮罢了，狐假虎威，目的是想推波助澜，造成声势，酿成潮流。”但是尽管有这样的清醒的意识，但是面对着现实的巨大的诱惑，那些自诩为“人文知识分子”的争论者还是争先恐后地投入其中。人文精神的讨论和争论陷入了

商业/资本操作的泥潭，成为商业社会和资本的巨大的吞噬力的一个佐证。

其实在论争和论战中，出现情绪和非学理性因素是很正常的事情，既没有必要为此而有过多的担忧，也不必要为此而欢呼雀跃，也不一定如许纪霖在《九五文化批评回顾》中所说的“文化论争的希望所在，可能并不在相互指斥的论辩双方，那些在理想主义与现世主义之间探索中间立场的知识分子，因仍然保持清明理性，往往更具真知灼见”。我的主张是，把对于人文精神的讨论以及几乎在同时发展有关知识分子人格和道德问题论争看作一个完整的文化现象来考察，这样我们才能把握知识精神的脉络。意义也不止于这场讨论和争论对于知识分子个性的张扬，而在于从这场讨论中，我们发现了许多具有文化深度的问题。这场讨论和争论的意义就深藏于这样的喧嚣和躁动之中：

1．通过这场争论，知识界发现了知识分子话语乌托邦的破裂。

在人文精神讨论的过程中，每个参与论争的人都自信有一个确定的立场，那就是知识分子的立场。但是实际上，在这场争论中，有关近年文化论争的回顾，角度不一，看法分歧很大。论争者所自信拥有的“知识分子立场”其实并不存在。张颐武在《告别1995：走向熟的智慧》一文中指出：知识分子作为一个话语与文化的“共体”的想象性的“共识”业已不复存在。“我们是谁”，“我们的位置何在？”这些在1978年的“实践是检验真理的惟一标准”的大讨论之后就已明确的问题，再一次摆在了每一个自命为知识分子的人们面前，要求他们作出自己的回答。

但是，有的人认为，知识分子立场曾经是存在的，只是由于商业社会的冲击和文化论争才造成了它的破碎。陶东风在《对“人文精神”寻思的寻思》和《'95文化论争回眸》两文里，也就此作了分析，他认为：“我们可以看到，对文化及文艺的市场

化（或商业文化）的态度，如今成了知识分子阵营内部分化的一个分水岭。在80年代，我们看一个人是不是真正的知识分子，主要是看他对旧体制内的主流文化的态度；而今天，这个标准似乎被许多人抛弃了，代之以知识分子对商业文化的态度，似乎认同商业文化就不是真正的知识分子。这一点值得关注。以王蒙为代表的知识分子与文坛‘二张’及王彬彬们的分歧似乎可以从这个角度去解读。”费振钟、毕飞宇、王彬彬在《世纪末，向知识分子期待什么》一文中也认为，文化论争使所谓知识分子的精神立场开始分化，各自显示出了自己的精神个性。在怎样看当下的社会现实、文化现状上，可把文化人分成几大类。其中尖锐对立的两类是：一种对当下社会现实、文化状况持一种几乎是绝对肯定、认同的态度，一种则持比较激烈的拒绝、批判态度，如张炜、张承志。他们在文中还指出：这种论争估计在今后几年内仍会持续下去。知识分子在以后的文化生活中以一种什么形象出现？知识分子在未来以何种方式介入现实生活？知识分子在将来的社会中怎样自我定位？在这样一些问题上，必然会存在分歧，既没有可能也没有必要达成一种共识。

在过往的理论表述中，比如上述的这些观点，一个基本的理论基点都是把知识分子作为一个完整的社会阶层，他们往往有着共同的话语和共同的价值指向。而通过这次争论，知识界发现这样的话语共同与其说是曾经的现实存在，不如说是曾经的一个话语幻想，那是一个被虚构的存在。这样的虚构的存在在这场争论中显示出了它支离破碎的本来面目。这也就是有人所说的“知识分子内部由这场文化论争表现出了前所少有的分歧与分裂”。那么，为什么会出现大规模的对于知识分子精神和人文精神的讨论呢？对于知识分子概念的虚拟是由于两个方面的原因，一个是习惯命名所造成的话语误导，另一个原因则是出于发问的需要。

既然知识分子是虚拟的，那么作为其精神主体的人文精神也

就当然具有了虚拟的性质。也就是说，知识界所轰轰烈烈讨论和争论的所谓的“人文精神”实际上在大多数的场境中它只是当下知识分子所设计出来的一个发问的一个虚拟的命题。正如张颐武所指出的：“就总体而言，人文精神对当下中国文化状况的描述是异常阴郁的。它设计了一个人文精神、世俗文化的二元对立，在这种二元对立中把自身变成了一个超验的神话。”“‘人文精神’并没有提供对当下文化的有力的分析。而是将自身变成了在多重转型的全球进程中知识分子的玄学化及神学化的逃避过程。”⑬

2. 但是尽管话语乌托邦破灭，尽管人文精神的讨论陷入了资本操作的泥潭，但是通过从喧嚣深处和泥潭的漩涡中传达出的声音，还是能够确立知识分子话语共同体的愿望。

人文精神这一命题的提出，带有反权力意识形态的倾向。人文精神问题的提出，一是基于对政治意识形态的反抗，二是基于对汹涌的资本意识形态的恐惧，以及对于由这二者的推动而引发的大众文化的抵抗。而这二者正构成了 1990 年代权力与资本共谋的主流意识形态。因此，这样的人文精神的主张的基本姿态是批判的，就是要“以它代替马克思列宁主义世界观、消解当前居于主流地位的社会主义意识形态”。共同的反叛者立场为知识分子话语共同体的建立提供了基本的共同价值基础。

虽然知识分子乌托邦已经破灭，但是在这样的讨论中，却确立起了带有理想化性质的知识分子理念。知识界开始普遍地接受了西方马克思主义者葛兰西的知识分子理论，将知识分子进行价值区分，从而确立了“精英知识分子”这一概念。在这样的前提下，“知识分子”，就不再是这之前人们所谈论的混沌的概念，它可以把外延扩大，把一些人界定为“有机知识分子”，把一部分人界定为“体制知识分子”；也可以把外延缩小，也就是说所谓的“知识分子”就是指“精英知识分子”。于是所谓“知识分子”主要是指称那些具有批判意识和独立立场的群体。如法国学者朱

利安·班达（Julien Benda）所说的，知识分子是“独立特行的人，能向权势说真话的人，耿直、雄辩、极为勇敢及愤怒的个人，对他而言，不管世间权势如何庞大、壮观，都是可以批评直截了当地责难的”。“真正的知识分子应该甘冒被烧死、放逐、钉死在十字架上的危险。他们是具有象征性的人物，其特征在于坚决远离现实的关注”。⑭中国五四新文化运动所造就的就是这样的精英知识分子。那就是批判立场被作为知识分子的基本素质。知识分子作为一种理念，它对世俗的社会持批判的态度，它挑战权力，也拒绝权力的同化，它在某些时候可能对权力进行肯定，但自始至终与权力保持清醒的距离；它拒绝资本的侵蚀，拒绝凡俗生活的同化。它强调个体的自由精神，但也没有放弃中国传统知识分子的忧国忧民意识。

与此相应的作为知识分子主体构成的“人文精神”也就能够基本确立它的涵义了。笔者以为，所谓的人文精神就是中国传统知识分子的忧国忧民意识的传承和转化，也就是说它包含着西方人本主义的价值内涵，又有包含着中国知识分子的国家民族意识。它既是当下知识分子为抵御政治权力和经济的合谋侵害所提出的一个虚拟性话语命题，因此当在面对现实生活时，它难免带有道德理想主义的色彩。

这一概念显然是高蹈的，带有超验的性质，但却并不是审美，而是基于道德理想主义的一个价值系统，这个价值系统是在整合中国传统知识分子的人格素质和五四知识分子的个性素质之后形成的。也许在现实中没有谁能符合这样的标准，但是确立这一标准，也就是在于确立一种价值观，确立一种价值理想。人文精神至此则成为一个“普遍主义”的原则。但有人担心，这样的普遍主义会导致对个体行为方式的一律的要求，可能走向反面，走向道德专制，出现卢梭式的专制：“你不自由，我强迫你自由！”王晓明说：“今天我们谈论终极关怀，我就要愿意强调它的

个人性。具体说就是，一，你只能从个人的现实体验出发去追寻终极价值；二，你能够追寻到的，只是你对这个价值的阐释，它绝不等同于终极价值本身；三，你只是以个人的身分去追寻，没有谁可以垄断这个追寻权和解释权。”但这样的以普遍主义推行普遍主义则又不是人文精神的范畴了，因为现代的人文精神必然要包涵对个体自由的尊重。

至此，经过激烈的混乱的争吵之后，人文精神讨论终于实现了它的整合知识界的愿望。但也正是如此让我们看到了它与五四的启蒙精神的内在认同。

注释：

①王朔、吴滨、杨争光的观点见于《上海文学》1994年第2期的《选择的自由和文学态势、人文精神》的对话体文章。

②《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》。

③王朔的观点见于《上海文学》1994年第2期的《选择的自由和文学态势、人文精神》的对话体文章。

④《大学生》第4期。

⑤《大学生》第4期。

⑥《大学生》第6期。

⑦《大学生》第6期。

⑧《大学生》第7期。

⑨《新民晚报》1995年1月17日。

⑩《上海文学》1995年第7期。

⑪《当代小说》1994年第8期。

⑫萧夏林主编，华艺出版社。

⑬《人文精神：最后的神话》，1995年5月6日《作家报》。

⑭［法］朱利安·班达（JulienBenda）：《知识分子论》，15页、14页。

第七章
全球化与民族主义文学思潮

第一节　全球化背景下的民族主义意识的苏醒

民族主义文学思潮在现代文学史上就已经出现，1940年代的对于文艺大众化的要求，就是要在民间和古典的基础上建立中国的民族文学；而十七年时期的民歌运动和古典戏曲改革运动都是这样的民族文艺运动的进一步拓展；而“文革”时期的样板戏则是这样的民族主义文艺运动的极端化。

在1970—1990年代，中国知识分子与世界文化之间的关系，是矛盾多元的。

一方面是世界主义。从五四就已经确立起来的对“西方”这一概念的理想主义的界定，是世界主义的主体内涵。西方在中国新知识分子的大脑中，是一个文明、进化、科学的象征，对它的景仰和向往构成了中国新知识分子意识的主体。而这样的心态在“文革”之后更得到了加强，知识分子从世界“革命中心”的丧失中开始清醒，明确了自己在世界中所处的“第三世界位置”。

从而不得不强迫自己内在地认同“西方”价值，包括物质的和精神的。知识分子批判着张之洞的“西学为用，中学为体”，决心全身心的投入。把西方的价值理想作为自己的最终追求，作为脱离中心后的归宿。而这些就被人们称之为“全球化”（globalization）。

全球化，这是一个被理想化的话语方式，而不是一个社会实在。它同中国古代文化中的大同社会理想，与古希腊和罗马文化中的太阳城和乌托邦一样，是人们对人类未来的一种想象性文化描述。当中国面对全球化的时候，好像中国加入了WTO，中国人民就可以分到世界社会财富的一杯羹，就可以享受小康社会，就融入世界民族大家庭。也就是说，我们将不再受穷，不再是三等国家的国民，不再受到白种人的歧视。

无论是过去还是现在，全球化就是西方化。它是西方在后冷战时代所推行的文化战略。全球化，是一个虚构的过程。它是第一世界虚构的乌托邦。它意在掩盖存在于东方与西方、南方与北方的差别与鸿沟。全球化是第三世界想象中的乌托邦。而这一切都肇始于人类对大同世界的梦想。全球化，从善的方面着想，就像查利斯·泰勒（Charles Taylor）在《认可的政治》（The Politics Of Recognition）中所说的，这是一种对话性质的认同。他说：“我想召唤的人类生活的一个核心特征是其必不可少的对话性质……我发现自己的认同并不意味着我在孤立状态中将其炮制出来，而是通过与他者的对话协商而成，这种对话部分是公开的，部分是内部的。”①全球化的实质是西方中心主义。它是后资本主义时代，在西方的倡导之下，在第三世界国家民众中所建构的一个文化泡沫。它的实质所体现的是资本主义的价值观念，或者说是资本主义社会对他们的价值观念所作的带有欺骗性质的描述。它的实质是西方中心的。第三世界的全球化，是一厢情愿的向西方的靠拢过程，而绝对不是与第三世界搞全球化。也就是说，或者从西方的立场提出全球化，或者认同西方的立场，而认同全球化。

但全球化则在文化领域中被广泛地认可。于是在中国的文化中，我们看到了许多的“国际化”的现象。比如开个会议，往往邀请几个外国的代表，尽管这几个外国的代表对中国的事情可能并不怎样的精通；办个刊物也要发表几篇外国作者的作品或论文，其实他们的所论也许和中国的小学生差不多，但为什么要发表，因为要显示这个刊物的“国际化”。文学创作也是如此，卫慧和棉棉的小说创作和进入市场的操作行为带有很明显的全球化的痕迹，在作品的前面加入亨利·弥勒的语录，而在作品中加入带有国际身份的时髦的主人公（如林白的《与往事干杯》、卫慧的《上海宝贝》中的那个具有外国身份的男主人公），在一种现代美学（焦虑、颓废、虚无）的外衣下，试图将性诱惑主题变成一种超地域的跨国情欲故事。在学术领域的大量的西方理论的引进和时髦名词的运用，诸如“后”什么，“前”什么，言则拉康，书则卢卡契。还有比如在国外获得个什么奖之类，第五代导演中的王小帅等人当年都不惜一切代价到国外去参加电影展，企图首先使自己“国际化”。然后再出口转内销，利用西方的承认来确定自己身份，然后再利用国内的西方情结以迫使政府或大众接受，这种强迫当然不是机制上的，而是文化上的。

另一方面则是民族本位主义情绪。学术界要求，重新审视五四。文化保守主义认为，自五四以来，中国的文化激进主义运动，包括“五四”运动和“文化大革命”，对中国传统文化进行了激烈而无情的“扫荡”，使得中国文化的发展脉络至此中断，中国文化的发展历程中出现了巨大的文化“裂缝”；新时期中国社会历史发生了较“五四”时期更为剧烈和深刻的嬗变，现代商业意识及其对世态人心的浸淫，使得中国传统价值文明受到了更为严峻的挑战，中国作家的创作失去了赖以生存的文化土壤，其作品没有文化的支撑，成为无本之木，丧失了民族的独特性。这同时也意味着，中国文化身份的失落。因此，五四是造成现当代

中国人文精神断裂、造成中国文化传统失落的"罪魁祸首"。因此，理论上是海外的"新儒家"的兴起；在创作上出现了文化寻根文学，表现出对传统文化的迷恋。寻根文学中的阿城等人认为"文化控制着人类"，追问"我们民族的根哪里去了"，在创作中传达了具有民族传统文化特征的精神诉求。

而这一时期的拉美文学却在民族的土壤中开花结果，聂鲁达获得诺贝尔文学奖，马尔克斯和他的《百年孤独》获得世界声誉，以及美国黑人作家的小说《根》的出版和热销，都对中国作家形成冲击和启发。拉美/黑人文学的成功是第三世界骄傲，使痛失民族之本的危机感成为有着第三世界自卑的中国人文知识分子在世界文化语境中的共识。于是，在这种文化的和创作的焦虑中，接现代史上两种文化论争之余绪，文化小说作家（特别是寻根派）提出了"文化寻根"的口号。这是断裂与失落后的焦虑症的反应。

同时，文学自身也在酝酿着对政治社会化的疏离，开始注重对文学本体的建立。而要建构深厚博大的文学本体，就必须向民族的传统文化寻找资源。

从一般表象来看，民族文化本位主义往往被看作是民族主义的，但是若考察民族文化本位主义和世界主义就会发现，所谓的"激进"——世界主义和所谓的"保守"——民族文化本位主义，其实是民族主义的两面。

一个民族的民族性是这个民族与其他民族在进行文化对照时对自我的一个发现，也就是说民族性是文化对照的产物。1980年代末期，美国学者索洛斯（Werner Sollors）对族裔性或民族性等概念提出了新的看法，他认为民族性在某种程度上是个虚构的过程，是某个群体就自己的属性问题与外部社会反复的商谈之中对自己所进行的一种持续不断的再创造②。中华民族的民族性觉醒在近现代的异族侵略之中，在异族的炮火之中开始的，当然

1980年代是在改革开放和西方的经济优势之中，中国知识分子开始重新描述中华民族的民族性。要描述自己的民族性必然地要向民族历史求援。于是，中国的民族性就和中国的传统文化挂上了钩。于是儒道释和民间文化都成为民族性的基本内容。这样使得所谓的中国民族的“民族性”不可避免地带有农耕文明的色调。对本民族的文化和血脉的认同，这就是民族主义。而学术界习惯上所谈的民族主义实质上是民族文化本位主义。与这种民族文化本位主义相对立的是世界主义。必须区分的概念是民族文化本位主义是民族主义的一部分，而不是它的全部。民族主义同样包含带有强烈的民族正义感的世界主义。

民族主义文学从某种意义上说，它是一种新时期文学中的，或者说是二十世纪中国文学的创作心态。因此，它既包含文化文学、寻根文学，也包含留学生文学和现代主义文学。从一般意义上，寻根文学和一部分文化文学隶属于文化的保守主义，一种民族文化本位主义；而留学生文学和现代主义文学则隶属于文化的激进主义，一种文化的世界主义。

需要说明的是，在中国二十世纪的文化激进主义和文化保守主义的交锋之中，无论是五四的文化激进主义，如鲁迅和陈独秀等人的对于中国传统文化的激烈的批判和否定，和对西方文化价值的尊崇，如鲁迅在《青年必读书》中就曾建议对于中国的书最好是少读或不读；还是文化保守主义，如章士钊的甲寅派和吴宓、梅光迪的学衡派就曾激烈倡导中国传统文化，二者在本质精神上都是基于民族主义。都是基于对中国的民族危难而提出自己的主张的。

但是二者在怎样实现中国的民族主义的途径上是不同的，激进主义走的西化的道路，希望通过从物质到精神的全面西化，而实现民族的强盛；而保守主义则是通过对于民族传统文化的倡导，通过对于民族传统精神的重建而实现中华民族的强盛。前者

的眼光是世界的，而后者的视野则是民族文化本位。还有一种情况，就是同约瑟夫·列文森在对1930年代上海的世界主义的描述时所说的："上海的有些中国人所谓的世界主义，由中国朝外打量，最终不过是朝里看的那些人的乡土变奏。那是硬币的翻转，一面是世故的脸，一面是求索的脸，带着天真的羞怯。"③新时期的某些文化激进主义或者说世界主义者在文化上与三十年代上海的世界主义者具有相似之处。

由于文化保守主义更倾向与对本民族的文化遗产的发掘和继承，而文化激进主义则偏重于对于西方文化的吸收，而对本民族文化遗产采取批判的态度。因此，从狭义上说，文化保守主义才是民族主义的。但是，即使是那些民族主义意识强烈的、文化上比较保守的、热衷于寻"根"的作家，着眼点和落脚点也彼此不一，有的重新审度，有的沉迷古风，有的则注重"有意识的形式"；同时，"寻根说"既有恋旧之嫌，又具有现代意识的某些意味。

第二节　全球化和民族本位意识碰撞中的多种理论姿态

这样的全球化和民族主义思潮的碰撞和对流，围绕着文化寻根首先在中国新时期理论界形成了多种不同的主张和态度：

1．主张文学和文化应该寻根

作家韩少功首先从文学自身出发，认为"文学有根，文学之根应深植于民族传统文化的土壤里，根不深，则叶难茂"。在《作家》1985年第4期的《文学的"根"》中，他率先对文学中文化因素的淡泊颇为忧虑。关于这种寻"根"，他认为应该来源

于民族的传统文化，所以他追问："绚丽的楚文化流到哪里去了?"差不多同一个时间，祖慰在题为《我所写的"伦理文学"》④的文章里，也发表相近似的创作见解。他把文学分为"政治文学"，"伦理文学"和"神幻文学"，认为比较之下"伦理文学""更有时空的长处"，表示要致力于风俗人情、伦理美学的描写，重视民间文化遗风。阿城发表在《文艺报》7月6日的《文化制约着人类》，是更具代表性的文章。作者认为，我们的文学难以走向世界，多半在于常常只包含着社会学的内容，不是建立在"一个个广泛深厚的文化开掘之中"。他以鲁迅和老舍的创作为例，说他们因为写了"文化形成与其他民族不一样的人性"，"才会成功为世界文化中人性的'这一个'"。由此，作者指出，"文化是一个绝大的命题。文学不认真对待这个高于自己的命题，不会有出息"，"中国文学将建立在对中国文化的批判继承与发展之中"。周克芹完全赞成阿城等人的观点，他在《我很兴奋》的来信中说，"阿城的文章从高层、从比文学更大的命题出发来讨论当前的文学问题"，"沿着这样的思路下去，比较容易看出我们当前文学创作及其理论存在的一些问题的原因所在"。"'尖'而不'深'，'浓'而不'厚'，是当前小说创作的一个问题，这除去作者生活阅历和感悟能力外，主要是学识底子不厚"。（1985年8月10日的《文艺报》）刘梦溪认为，"寻根说""充满深沉的自省精神，反映出文化意识的觉醒"。知识准备的不足，生活准备的不足，都与特定的文化背景有关，文化背景的缺陷直接影响作家的文化素质，这是我们当代文学早日迈向高峰的大不利的因素⑤。

郑义发表于1985年7月13日的《文艺报》的文章，郑万隆发表于《小说潮》1985年第7期的文章，均持与韩少功、阿城完全相同的看法。郑义对包括自己在内的时下许多文学缺乏文化因素表示不满意，认为："作品是否文学，主要视作品能否进入

民族文化，不能进入文化的，再热闹，亦是一时，所依持的，只怕还是非文学因素。”“近几十年间，就社会生活而言，我们实在可以产生世界上第一流水平的作品，但一代作家民族文化修养的缺欠，却使我们难以征服世界。”据此，他提出要“跨越民族文化之断裂带”的问题。郑万隆从历史意识和审美观念的变革意义上指出，作家们所追求的，不应只是看法、想法、写法的改变，或是描写什么样的题材、事物和人物，而是“艺术把握世界方式的变化”和“现代小说中的历史意识”。在这种追求中产生了一个共有的“整体主题”：力求揭示整个民族在历史生活积淀的深层结构上的心灵素质，以寻找推动历史前进和文化革新的内在力量。由此，他指出：“每一个作家都应该开凿自己脚下的文化岩层。”

也有人从现实主流意识形态的需要出发而支持文化寻根的。姚雪垠在对于刘再复的系列批评中，以《继承和发扬祖国文学史的光荣传统》的专文发表了自己的不同看法。他的大致观点是：儒家思想虽起过一定的作用，但不是文学史的决定因素，更没有消灭人的个性；儒家的文艺思想不能用“中庸”来概括，包括“中庸”在内的儒家思想在现今仍有它的积极意义。他在文章里一再指出，中国传统文化，是“我们的民族特有的无限财富”，而非“民族沉重的包袱”，“建设当代社会主义的新文学”，“应该继承和发扬中国的历史传统”；那种批判“儒家思想对古人的思想束缚”，实际上是“比拟他们所认为的马克思主义对现代中国作家的束缚”。姚雪垠的传统文化实用论，很显然与寻根文学作家提倡的文化寻根的对于主流意识形态的规避的初衷是背道而驰的。

2. 文化和文学的“根”需要现代性的观照

作家韩少功在提倡文化寻根的同时，他又警觉地指出：文学的“根”，“不是出于一种廉价的恋旧情绪和地方观念，不是歇后

语之类的浅薄的爱好，而是一种对民族的重新认识。一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求和把握人世无限感和永恒感的对象化的表现。”他主张要重视“民族的自我”，要以“释放现代观念的热能，来重铸和镀亮这种自我”。⑥

1985年8月10日的《文艺报》发表了刘火和周政保等的文章。刘火对阿城、郑义等人的看法表示了异议，因而写了《我不敢苟同……》的文章。他认为“社会学与文学的相互渗透是中外有之、自古有之的”，“文学里有社会学，这不是文学的罪过，而是责任”。因之，“寻找汉文化根的动机和目的似乎都无可厚非——因为这确是痛感汉文化的继承和发扬受到阻碍后的觉醒——但是，宣言和行动又往往带有偏见”。“作为多元的汉文化，它必然通过各种角度反馈于时代和今天，而这些反馈可能大都处于一种‘潜移默化’之中”。他还反驳了那种认为当前文学的一些不足是文化断裂带所造成的观点，认为这种看法“一是缺乏理论根据，二是没有确凿的大量事实依据”。周政保在题为《小说创作的新趋势——民族文化意识的强化》的文章里，首先肯定了文学的寻“根”，“是一种小说审美意识的深化与觉醒”，接着又论述道：“无疑，文学的根，应该深植于民族文化传统的土壤之中，但作为当代小说，只能以当代生活作为自己的土壤，因为这土壤同样体现着一种独特的民族文化形态（也包括了悠久的传统）。”“我们应当澄清这样一种片面的创作意识，即认为描写现代文明比较发达的现实生活不足以表现我们这个民族的独特文化传统色彩，而只有描写了那种古老的、相对恒稳的，甚至是原始落后的文化传统特点，才有可能呈现某些富有民族性的文化传统特点。”“民族文化传统的寻找，还不能构成小说的全部追求目标与最终的美学理想。一切为民族性而民族性的观点都是短浅的，甚至是非审美的。”“既具备了民族文化传统的特点，又拥有了宏阔的、深层性的寓意目标，中国的小说方能走向世界。”

也就是说，在肯定文化寻根的合理性的同时，也不能不警惕其褊狭性的意向。如王光明在《文化意识的强化与当代意识的弱化》⑦一文中提出："在民族文化意识强化的同时，是否可能出现当代意识弱化的倾向?""在我看来，吸取传统文化，目的在于丰富我们自己，因而，在传统文化面前，只有融会了当代意识，艺术地观照、思考，才能使我们站在更高的高度上俯察它，也才能使对于传统文化所作的一切具有现实意义。"张炯在《文学寻"根"之我见》⑧中则表现出另一种担忧——某些作品远离当代社会生活。李劼在《寻根的意向和偏向》⑨中表述出的担忧更多地在于"寻根"说的非批判性。他指出："尽管'寻根'文学带有明显的改变民族文化心理结构的意向，但这种意向表现在对传统文化的批判上还不是十分明确的。因为它们的兴趣不是集中在考古意义的文化发现上，就是专注在对人物形象的所谓'民族特色'的塑造上。这无意间给'寻根'文学带来两种可能出现的偏向：一是将文学前一阶段的历史学家面目简单地换上考古学家，一是在文学对人的关注上由'化民族'，变成'民族化'，不是更新而是重复传统的民族文化心理结构，从而导致'寻根'文学对历史启蒙指向的某种反动。"

3．反对所谓的"文化寻根"

较早地对"文学寻根"说持一种基本批判的态度的，是李书磊的《文学对文化的逆向选择》⑩的文章。李书磊指出，一些追寻中国传统文化的作品对生活的艺术态度常常是矛盾的，但其最终倾向又是鲜明的：它们有时确实对某种传统文化带有一定的批判意向，但这种无力的批判又往往被醉心的赞美所淹没。他认为，目前社会变革外化为两种文化的剧烈冲突，寻根文学成了社会文化斗争的一面镜子。既然新的文化已经开始，那么它就必然要彻底破坏另外一种存在：传统的旧文化。

相形之下，刘晓波对于文学"寻根"否定意向更为明显，也

更为彻底。他在《危机！新时期文学面临危机》⑪一文中指出，寻根文学的走向自然，只是对传统文化的复归和认同，这是一种向后看的倒退意识。“寻根”文学的兴起，说明了中国传统文化的巨大生命力，显示了新时期文学潜含的巨大危机。他认为，当代文学不应该是返回传统寻求旧梦，而应该是否定传统、开拓未来。在后来发表的《再论新时期文学面临危机》⑫的论文中，他更为详尽地阐述了他的“危机论”。他认为中国文化从一开始就是一种一元文化，即高度理性化、道德化的文化，这种文化必然造成无个性、无感性的人格。在中国文学中，士大夫性格、小农意识和“文以载道”的传统根深蒂固，作家的生命本身已经社会化，政治化，道德化，即理性化了。这些影响使中国当代艺术很难进入真正的审美层次。因此，当代中国艺术的生路在于打碎传统、否定传统，摆脱社会的权力和道德的理性的沉重枷锁。

在论述传统文化与文学的文章中，阳友权的《农业文化——中国文学之根》⑬对文学现象及其社会土壤的分析中，得出了农业文化是中国文学之根的结论，并就农业文化在民本思想和农耕意识、实践理性思维、实用功利观念和教化思想、恋乡情绪和血亲意识等方面对传统文学观念的影响进行了探索。

刘再复在他的《论文学的主体性》等文章里，都或多或少地涉及到对传统文化的看法。他在寻溯人的主体性在文学中失落的原因时，曾谈到长期以来封建阶级的统治思想如“存天理、灭人欲”对于文学的影响。在《中国文学的宏观描述》一文里，他指出：中国正统的文学观念体系是“以儒家学派为主干”的，它在内容上“偏于政治主题和伦理道德主题”，在美学上则追求一种“中和之美”。虽然在这些理论概括中，刘再复只是指出其内涵，未作更多的评价，但其中的批判性意向却是很明显的。

在这次论争中涉及20世纪中国文学上许多争论不休的问题，诸如在怎样看待传统文化的特质及其对文学传统的影响，怎样确

立当代文学的文化价值取向以使文学在建构现代文化体系中发挥作用等问题上的歧见，都与如何认识和估价传统文化和文学传统有关。但这次论争自有其独特的文学史和思想史价值。这次论争，一开始多着眼于“寻根”派作家的创作追求和理论主张，尔后又深入到文学怎样对待传统文化等问题。这次论争表现了中国作家和理论家在对待西方文化尤其是在对待中国传统文化的态度上的多种心态。

第三节　民族主义及其创作的诸种心态

民族主义文学提倡的是创作的民族化和民族意识，但是在创作中在对待传统文化和面对西方的时候，往往表现出复杂的心态。

1. 寻根小说：根的骄傲与感伤。

文化寻根的基本方式是借鉴拉美魔幻现实主义的经验，向民族传统开掘。文化—寻根文学迷恋着对地域和中国传统文化的表现。他们把“根”的希望寄托在两个方面：其一是民间文化，认为偏僻的割裂地带的生命现象蕴涵着“根”的奇迹。韩少功表现了境界神秘、奇丽、孤愤的“楚文化”；贾平凹创作了具有商洛文化色彩的“商州”系列小说；李杭育的“葛川江系列小说”颇具吴越文化韵味；郑万隆的“异乡异闻”弘扬的是粗犷、洒脱的“黑土地”风格；冯骥才的《神鞭》《三寸金莲》《阴阳八卦》《雕花烟斗》等小说则展示京都文化传统。这些作家大多从自己居住和熟悉的地域入手，描写深山、水乡、草原、边疆等地的民俗生态，特别是原始、半原始的生活景观，“化外之民”在同恶劣的自然环境作斗争时所表现出的那种狂放、洒脱的生命意志。以上

这些都是具有民间性特质的文化。其二是传统正统文化，主要是儒、道、释文化。汪曾祺的《受戒》写的是佛门恋爱故事，将佛教文化人性化、来表现它的自然生命力。阿城的“三王”，借助于民间话语来表现道家文化观念。王安忆的《小鲍庄》，借助于封闭村庄中的灾难来倡言儒家的“仁爱”观念。邓友梅的《烟壶》、《那五》表现满汉文化；张承志的大量小说，如《黑骏马》《北方的河》《金牧场》《心灵史》等都表现了满回文化；扎西达娃和乌热尔图的小说则以西藏的藏民族和鄂温克族文化为表现的对象。

但是文化小说的两种发生动因说明，文化小说中存在着一个无可消解的传统与现实的冲突，这种冲突从而构成了它的基本价值范畴。虽然大多数作家都试图在两者的对立中获得主体的超越，但是他们不可能摆脱文化小说发生学动因的囿范而在作品价值心态的呈现上具有论争的性质。很显然，文化小说的基本价值倾向是古典的，无论是寻根派还是其他文化小说作家都曾倡言，要“开凿自己脚下的‘文化岩层’”去寻找“我的根”（郑万隆《我的根》）；呼唤民族审美意识中“潜在历史因素的苏醒”（韩少功《文学的根》）。但是，文化小说又同时具有显著的现代性，因为他们没有不主张“将西方现代文明的茁壮新芽，嫁接上我们的古老、健康、深植于沃土的活根上。”而“希望开出奇异的花，结出肥硕的果”（李杭育《理一理我们的“根”》）。这种古典与现代的二重交织叠映，又会因为作家的特殊性，而出现不同的色调。这就使得文化小说的价值心态，在对待他们所共同指向的传统文化上出现价值选择的分别。

（1）挽歌，文化的骄傲与感伤

寻根派是文化小说的主体，他们的共同倾向，是表现出对传统价值的欣赏和依恋。但是，其价值取向并非没有区别，其中一部分作家由于自觉或不自觉地感受到了作为封建田园经济产物的

传统文明必然要为汹涌的现代文明（这当然也是个含混的概念）所吞没的历史趋势，因此，他们或出于自觉而毫不犹豫地、或出于现实主义精神而不得不为它唱出历史的挽歌。

较为典型地体现这种心态的作家作品比较多。阿城在《树桩》《树王》中塑造了两个拙讷的人物：树桩李二，一个被喧嚣世界湮没了名和姓的民间歌手，其生存如同无言的枯树桩，但就在其行将就木之际，一曲风流绝顶的山歌，令所有的人骤然忆起他往昔的光彩，由嘲弄、蔑视而震惊、崇拜，并在他的身后传诵不绝。树王肖疙瘩和他佑护着的山与树，面对着野蛮的践踏，把一切潜隐着的能量都付与了那升腾着的火焰，最后一展他们那为世事纷扰所遮蔽的价值，其精神在空中撞击，断裂，纠结，升华，山为之惊叫，人为之悚立，宇宙为之惊慌。阎连科《寻找土地》中的马家峪人，古朴仗义，他们为流浪的亡灵举办了一次空前绝后的大出殡，给人性提供了一块赖以栖息的净土，那盛况如同滚滚汇聚的山洪，“冲塌了刘街的楼房、刘街的店铺、刘街的繁华和满世界拥挤的刘街人”。但是，不管树桩李二、树王肖疙瘩和马家峪人所象征的传统价值观念和道德准则被表现得怎样的辉煌和与人性谐和，文化小说家们终究不得不违反自己的同情和偏见，看到了他们心爱的文化“贵族”灭亡的必然性。也就在李二们无比辉煌的表现中，传统价值文明的巨厦轰然坍塌了：李二酣然狂歌后猝然倒下，树王也在高扬的火神中失去了生命，马家峪人和他们的族长四爷也在最后的一刻倏然失却了那古朴的心性。那轰轰烈烈的歌道、树道和礼道也就成了无可辩驳的回光返照的征象，也就成了它们所象征的民族本位文化的最后挽歌。新的商业价值文明已经淹没了世界，“世道真真不是世道了，外面都没有了咱马家峪这般村庄了，满天下都是刘街那样的人”，“寻找土地”也就成了那些迷失心灵的命运偈语。

挽歌型作家也采用了一般寻根派文学所惯用的淡化历史背景

的手法，但是在他们的作品中历史时间的烛照既非消逝也未弱化，而是被化入浓烈的悲凉氛围中，现代文明作为最新一段历史和传统的对应物隐身于幕后操纵台前人物的命运。读者明显地感受到：历史的无可逆反性，使得那辉煌成为最后的挣扎，寻根者不得不自嚼依恋而不得的失望之痛。在他们那儿，传统文明是稚拙精彩的，是值得欣赏的存在，但却又必然地要被送入坟茔；新兴的商业文明是活泼凶悍的，但却物欲横流，遮蔽了人性的光辉。因此，他们既不把希望寄托在传统的恢复上，也不希望建构新的现实价值，他们只对着往昔的荣华唱着悲怆的挽歌；诉说人类对自己无法重现的历史和过往价值系统的永恒追恋，对时间矢量无可挽留的慨叹和纵向历史的无常性的把握；只是和着塔贝的脚步（扎西达娃《西藏，系在皮绳扣上的魂》）把心灵的慰藉托付于那似曾存在的“理想国”，作不尽的追寻。

（2）崇拜，“根”的图腾敬慕

如果说挽歌型看到的是传统价值文明的现实无意义性而感到失望的话，那么，崇拜型则对传统文化有着虔诚的信念，在鲜活的“根”中看到了希望。

这是另一种文化小说（特别是寻根派）中最为普遍的心态取向。即使在挽歌型心态中，也并非不存在崇拜的倾向，只不过是失望的阴影太浓罢了。而真正的崇拜型价值心态，大略可分两类：一类是无比较时间和空间的作品，阿城的《遍地风流》、郑万隆的《异乡异闻》勾勒了边地异域张弛激烈的自然人性；黄家刚的《古董铺》、林希的《高买》以及冯骥才的《炮打双灯》都表现了“历史”中的精湛技艺和人心的仁、义、礼、智、信；张承志的《北方的河》则以纯净的笔墨颂扬了盈溢着雄浑气概的民族之河，在超迈的语言中，充满着对作为父的象征的“河”的虔服崇拜。在所有这些作品中，作家都避免正面展开历史和现实矛盾的冲突，而力图在割裂的地域块和时间段中，通过对民俗风

情、文物工艺与故事逸闻的纪实性记述，来表现历史或边地的人性价值；他们既不作纵向文化史比较，也没有谴责现代文明，表现出灼人的“救人心之危”的责任感。其实这种历史和异域形态的真实意图仍然是在诱使读者去从他们貌似中性的传统价值实体中，发掘出于今日世道人心有益的东西。在超越的姿态中，其实质是对历史的认同。

这些作品从总体上来说，大都充满着市井的“术气”，表现出对历史骸骨的沉迷和对低文化层异域气度的崇拜。某些篇章，更是对民风民俗作不厌其烦的自然主义描绘，使文化小说蜕变为民俗文学，这体现了作家主体对文化的自恋性偏嗜。就是那些较为玲珑剔透的作品，也浸满了士大夫气息，“甚至对情境的体验进行一种把玩状态，由生命的需要跳入生命的痴迷之中留连忘返”⑭。虽然他们中的大多数都抛弃了启蒙先驱鲁迅所指斥的国粹派泥古倾向，而在作品中摄入了更多的传统文化中非正统民间文化的灵气，但是，其中一些作品还是无法摆脱“鳖进卧室，大吸剩下的鸦片”⑮的嫌疑。京都派是这种倾向的具有集体性质的代表。冯骥才的《三寸金莲》极度张扬作为病态文化象征物的“三寸金莲”的美感，邓友梅的《烟壶》和《那五》对旧京都物事人情的描摹体现的是恋物的症候。

对传统价值文明同样有着恋父情绪，而又有着审父精神的，是莫言的小说。在作家为之梦魂牵绕的“红高粱家族”中，众多的被理想化了的朴野形象，表达了作者对底层文化民族性的总体肯定态度。面对着美丑杂陈得难以言清自己纷扰情绪的文化，作家“终于悟到，高密东北乡是地球上最美丽最丑陋、最超脱最世俗、最圣洁最龌龊、最英雄好汉最王八蛋、最能喝酒最能爱的地方”，因此，他也就在极端的仇恨中体验到极端的崇敬。这一切美丑善恶的混合物被作为自然人性的必然组合，正应了那句“儿不嫌母丑”的古谚。审父的结果，是更为狂热的恣意崇拜。现代

文明的光耀，被高扬的图腾敬慕化解，从而与传统价值认同。

对于这种恋父情结最富于象征意义的，是郑义的《老井》。这部小说的主人公孙旺泉，无论其婚姻还是事业，都是传统化了的，都显得缺乏生命力，但是，他执着于这样的传统，拒绝了外在文明（情爱和山外世界）的诱惑，而痴恋着穷山恶水和无爱的婚姻。假如不成功的话，他肯定将重演塔贝（《系在皮绳扣上的魂》）的悲剧，但追寻是决不会停息的。陈村让孙旺泉的寻找有了真实的结果，主人公不但从子嗣身上感受到生命自然延续的喜悦，而且也在瘠土中找到了支持生命的"水"，实现了巴金《家》中高觉新所没有实现的夙愿。根（子嗣）和哺育他们的养料（水）的存在，都喻言着传统价值的不颓。作家的志节也在这大团圆的结局中获得了自足。

对传统文化的崇拜当然也包括对于传统民间文化的认同。中国民间文化具有很浓厚的巫风，寻根派也大多既然企图在民间文化的基础之上建构文化之"根"，所以他们将目光倾注在民间的奇人异事上，这使他们的创作具有了"崇奇拜异"民间嗜好。贾平凹的《晚雨》中的主人公土匪县令天鉴每每在幻觉中重见自己在杀死真知县时所看见的白狼。曾明了的《风暴眼》中狼的嚎叫。还有狼的变体如陈村的《远村》中被变换为与狼同类的狗。《白鹿原》中的白鹿精灵。除了崇拜动物，还崇拜"异人"。在韩少功的《爸爸爸》中，在宗族械斗中被奉为神明的是痴呆儿丙崽，王安忆的《小鲍庄》中蕴涵宇宙精华的是一个叫仁宝的少年，还有莫言的《透明的红萝卜》中的那个能听见萝卜缨子唱歌的痴呆儿黑孩，刘索拉《寻找歌王》中的歌王老 B、张承志的《春天》中的先知般的老羊倌和《白鹿原》中白鹿和它的化身朱先生。也可以演示为一种声音，如谭文峰的《扶贫纪事》的"哭声"；《晚雨》中的"狼嚎"。还可以演示为植物，如莫言的《红高粱》中的"红高粱"，《透明的红萝卜》中的红萝卜，阿城的

《树王》中的树。等等。

崇拜型心态的共同特点，是无视历史进程与演化对过往的否定，在淡化了历史背景的凝固空间中，消解了文化的中与外、古与今的冲突；在古今异质同构创作意向里，暗蕴着主体性迷失的自足与对现代文明的抵御和回避，如果说挽歌型心态的价值抉择是在寻根之后的话，而在这里，古典价值的选择则是先验的存在，从而显示了作为文化实体一部分的创作主体对于文化观照的局限。

2．文化小说："根"的理性的建构

在对待传统文化上，与上述的追恋心态相反的，则是很多文化小说所表现出来的文化启蒙意识。这种心态奉"拿来主义"为圭臬，要求创作主体以理性观照传统文化，既要吸收外来文化，走出传统文化狭隘的山谷，接受现代文明的挑战；又不背弃中国传统价值信念中价值精粹，以重建一种鲜活富有生命力的价值体系。

具有这种类型心态的一部分作家作品，继承了"五四"先驱，特别是鲁迅的"立人"的启蒙思想，以批判国民性为中心，将文化批判的锋芒深入到广泛的社会领域，以清理、祛除国民之"劣根"。这些作品在文化风俗的展现中，渗透了主体的具有现代意识的道德评判，着意于体味、传达、审度当代人的文化积淀、心理构成、价值观念和他们思维的延展和局限。王蒙的《活动变人形》、王安忆的《小鲍庄》、韩少功的《爸爸爸》、叶蔚林的《五个少女和一根绳子》等，都在传统文化的揭示中，反思了它的愚昧和非人性；在原生态的生命中，检视出中国传统文化的危机之所在。陆文夫的《井》是其中最富意味的一篇。作家没有把挣扎"突围"的徐丽莎的死，归结为某一群人或某一种社会力量，而是把她看作是整体毒化了的民族文化氛围的牺牲品。从而使那口"古老而又很干涸的井"获得了形而上意义，把《老井》

中关于“井”的意象涵义引上了它的负面，撕破了前者关于传统文化温情脉脉的理想化的面纱。

假如说在这种心态观照下的小说文化氛围是真实的话，那么，传统的“根”就应该抛弃，但作家清醒的理性则承担起文化的罪责，浓重的罪感意识体现了他们对于“根”的深刻的文化忏悔。正是这种重铸民族新“根”的责任感和救世精神，才没有使他们流于放浪，并对传统之“根”进行无情的审视和清理。作品中虽常显出冷漠的色调，但读者却可感受到灼热的情绪。

正是在这种理性启蒙精神的导引下，另一部分文化小说家开始了对作为“新根”符号的文化新人的积极探询。《寻找土地》中的次要人物小福子，悄悄地走出了马家峪，进入了现代商业社会刘家街，他既没有蜕去马家峪人善良的本性，在商业社会中保持着良心不泯，又学会了刘家街人的精明，而没有他们那样的势利与浅薄，但也没有跟随其族人去炫耀那将死的价值文明。他吸纳了两种文化的精髓，而又超越二者之上，获得了冷静谛视的新的立足点。他应该是一个理想的新人的形象。同类特质在《爸爸爸》中的青年仁宝身上也表现了出来，他与父辈格格不入，他痛恨愚昧，企图以消息的沟通来引入外界的价值文明，以改造自我生长的土壤。

但可惜的是，无论是小福子还是仁宝，都仅仅只是一个萌芽，他们作为两种文化结合的宁馨儿，寄托了作家的理想。但由于现实生活的局限，其形象还是极其模糊的。假如他们的生命历程得以展开的话，谁能保证他们不是又一个右手持枪（现代文明的象征）、左手握辫（古代文明的象征）的现代怪物神鞭傻二（冯骥才《神鞭》）呢？谁能确保他们不是一个蜕去了传统价值观念的僵硬外壳，而骨子里却是狡猾地承续了祖辈愚昧信念的农民企业家黄大宝（关仁山《蓝脉》）呢？仁宝不是在痛恨愚昧的同时，却又不得不时时注意自己，以防脱离“群众”吗？对富有人

情味的乡党风情的迎合与妥协，使新人们在改造传统时反而被同化。这就使建构新的价值体——文化新人的理想被伪拿来主义意识所替换。

由此可见，由于传统价值文明的复杂性和现代社会对其认识的模糊性，以及中国文化土壤的特殊性，作家们还很难把握菁华与糟粕的度，现实生活也不允许理论——一种观念中的理想人格——形态的"真人"的存在，因而，拿来主义型的新人形象基本上还是一种文化理想。虽然作家和社会文化呼吁着新人，但作家的创作还将长期滞留在启蒙上，去完成"五四"未曾完成的任务。

3．留学生文学：全球化与民族主义的纠结

而留学生文学则表现了两种心理的胶结。

留学生文学往往以自传、亲历记、目击与见证为特征（或包装）为卖点，展现一个奇异的美妙世界。较早的《曼哈顿的中国女人》等以"中国人在西方某地"为标题的作品就典型地体现了对西方的矛盾心理。这样的标题具有文化上的双重视点，——"中国"和"西方"。这导致了它们的价值趋向的游移不定和双重性、悖论性。

《曼哈顿的中国女人》尽管以"周励"、"我"——"中国女人"为主语，而且在此书的记述过程中，"我"在多重镜像的相互映照中不断放大，直至"须仰视才见"。但出现在封面、封底上的，却是曼哈顿的楼群。在这些文本中，曼哈顿、纽约、澳洲、日本、巴黎和威尼斯作为美国、西方富有成功的象征，妇孺皆知，老少咸宜。另一方面，中国走向边缘，但它作为人口多、地域广阔、历史悠久的国度，必然地培养着其子民的民族主义心理。当中国人走进西方后，他以"异类"的目光打量着这个世界，一方面是歆羡的，另一方面是挑剔的。同时，当初他是热望而投入的，但进入后又发现这里并不是百分之百的"自由世界"，

它缺乏包容性，存在着种族歧视。而这些又加强了他们的民族主义的自豪感。

> 千万里我呼唤着你，可是你却并不在意；你不像是在我梦里，在梦里你是我的惟一。Once , once again , I ask me , 问自己是否爱你，问自己是否离得开你。我今生已注定要独行，热情已被你耗尽。我已不再是我，可你却依然是你。我今生已注定要独行，热情已被你耗尽。我已不再是我，可你却依然是你。Once , once again , I ask me , 问自己是否恨你，问自己你到底好在哪里？
>
> ——电视剧《北京人在纽约》片头曲

这首歌曲里的亲西方思想是通过一种怨愤的心理表现出来的，而它的民族主义也通过这指代不明的“你”而显示出来。这样的民族主义是靠不住的，因为它对于西方有太多的献媚；这样的世界主义也是靠不住的，因为它对东方有太多的留恋。《北京人在纽约》的主人公王起明在美国摸爬滚打，饱尝冷眼，待到第一桶金到手，乃召妓庆祝，一边往金发碧眼丰乳肥臀的风月俏佳人身上抛洒美钞，一边让她在下面不住地喊“我爱你”。香港刘绍铭先生《风月报国》一文⑯介绍，澳洲汉学家白杰明就由《北京人在纽约》上述情节入手，分析百多年来中国耻辱历史给国人心理造成的后遗症：自卑与自大合一，媚洋与仇外不分。对于忍辱负重的中国人而言，“彼美人兮，西方之人兮”，金发美人也是西方的象征，在生理上征服金发美人，亦等于在心理上战胜西方。刘先生总结：“一块钱买来一次‘我爱你’的呼唤，听来仿佛是阿Q精神胜利法的现代版。中国男人风月不忘报国，历史包袱之沉重，可见一斑。”白杰明文章的题目是：To Screw Foreigners Is Patriotic：China' s Avant—Garde Nationalists。刘先生译作：

操外国人是爱国行为：中国前卫民族主义者。

这种对西方的怨妇和极端民族主义并存的心理，在对待诺贝尔文学奖上表现得更为突出。

诺贝尔奖一直是中国作家的一块心病。早在现代文学时期就有鲁迅和胡适得奖的传说，而在几年前，就传说北岛获得提名，后来是“虚惊”一场。2000 年 2 月，台湾作家李敖获诺贝尔文学奖提名一事又搞得沸沸扬扬，众所瞩目。问及诺贝尔文学奖，本土作家众说纷纭。有表示，中国当然有实力获得大奖；也有表示对诺贝尔文学奖评委们的阅读量及对中国文学的了解程度感到怀疑；更有人说，诺贝尔奖未必是对中国文学作品的“终评”，不必看得过重。后又传出巴金、王蒙获得诺贝尔奖提名的消息。待到高行健的《灵山》获奖，一切尘埃落定，文坛中人心境也就变得更为复杂。中国外交部和中国文联发表声明表示抗议，是从政治的角度考虑问题的；而文化界则联系到了全球化中的第三世界地位问题，朱大可发表《天鹅绒审判与诺贝尔主义的终结》的文章，但国内大多数作家和评论家却在自己心酸失望之余支持高行健。

五四后的中国文化界一直把被西方承认作为获得身份的象征，他们急于获得西方的承认，急于融入世界，而在无形中认同了西方的价值观，从而形成所谓的“诺贝尔情结”。但民族主义如影随形。对高行健获得诺贝尔文学奖的过度反应和随后在中国文化界特别是创作界所弥漫着的酸葡萄心理，则是以极端的民族主义为底色的半殖民地心理的体现。同时，中国作家还必须面临着这样的事实，即诺贝尔文学奖的西方性质。中国作家没有勇气拒绝诺贝尔奖，潘军说：“我可以拒绝茅盾文学奖，因为它来自官方。”但是诺贝尔奖就不是来自官方的吗？看上去却不是，因为它是由一个叫诺贝尔的民间企业家创立的，而且瑞典科学院对文学奖的评选很是庄严。但是正如萨特当年拒绝这个奖项时所说

的那样："我很清楚，诺贝尔奖本身并不是西方集团的一项奖金，但它事实上却成了这样的文学奖。有些事情恐怕并不是瑞典文学院的成员能决定的。""所以就现在的情况而言，诺贝尔奖在客观上表现为给予西方作家和东方叛逆者的一种荣誉。""虽然我拒绝这笔二十五万克郎的奖金只是因为我不愿被机构化，无论东方或是西方。"⑰

中国当下的文化生产或是文学创作，无论是沉浸于极端的民族主义，还是迷狂于全球化的兴奋之中，都可能获得"快乐的猪"的效果，但是问题是他们不能成为沉浸或迷狂于其中任何一方。民族化则面临着发展的追问，面临着进化论意义上的"先进"和"落后"的自我估价，而中国文化界不能忍受自己被判定为"落后"。而全球化也不能使中国作家获得心灵的宁静，因为在他们认同西方价值的同时，随即就出现自己的文化身份问题，自己是西方的还是东方的，就像鲁迅当年所说的那样"南来人们说我是北方人，而回到北方我又是南方人"。以致自己都不知道自己到底是什么了。这就形成了中国知识分子的身份焦虑。这种全球化中的身份焦虑在对待诺贝尔文学奖上表现得尤其充分。而且在近现代的中国历史中，中华民族的苦难和耻辱激起了强烈的民族主义情绪。他们不能容忍自己的西方化，虽然在理性上说西化可能带来富强，但在内心的深处，西化是与"卖国"相提并论的，是不道德的极至。

中国当下文化和当下文学就在这样的胶结和矛盾中，在不可避免的全球化中走向世界，在不可避免中加速着中国文化界的全球化（更确切地说是西方化）的进程。

中国 1990 年代文学界的无论是作为痛苦的柏拉图还是作为快乐的猪，大多出于这样的全球化和民族主义的胶结的痛苦。

注释：

①载于 ChicagoUniversity《心理与社会学研究中心系列论文》，1992，总 50 号，5—6 页。

②卫景宜《西方语境中的中国故事》，中国美术学院出版社 2002 年 7 月，76 页。

③约瑟夫·列文森《革命和世界主义：西洋舞台和中国舞台》伯克利：加州大学，1971，41。转引自李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国》，327 页。

④《文学报》1985 年 1 月 10 日。

⑤《文化意识的觉醒》，《文艺报》1985 年 9 月 21 日。

⑥《作家》1985 年第 4 期的《文学的“根”》。

⑦《文艺报》1985 年 9 月 21 日。

⑧《文学自由谈》1986 年第 1 期。

⑨《文学自由谈》1986 年第 1 期。

⑩《光明日报》1986 年 3 月 6 日。

⑪《深圳青年报》1986 年 10 月 8 日。

⑫《当代文艺思潮》1987 年第 4 期。

⑬《百家》1988 年第 1 期。

⑭宗仁发：《谈“民族文化派小说”》，《民族文化派小说·序言》，时代文艺出版社 1989 年版。

⑮鲁迅：《拿来主义》，《鲁迅全集》，人民文学出版社 1980 年版。

⑯收入《情到浓时》，上海三联书店版。

⑰让·保罗·萨特：《拒领诺贝尔文学奖声明》原载《世界报》1964 年 10 月 24 日。现载《天涯》2001 年 2 期，172—173。

第八章
女性主义及女性文学思潮

第一节　女权主义理论与女性写作的界定

在讲述女性主义文学之前，首先需要介绍女权主义的基本理论。

女性主义，Feminism，又译称女权主义，是西方近代一股重要的社会文化思潮。女权主义首先起于改变妇女现存生活状况的愿望和要求，它与各种变革现实的革命和行动都有一定的联系，但它又有一定的独立性，它号召妇女在尚未完全实现社会变革的情况下自己解决自己的问题。因此，除了介入各种女权运动，为消除各种歧视妇女的制度和现象进行斗争以外，女权主义非常注重进行文化的大批判。

女权主义的对男性的批判不是针对某个个体的，而是针对男权社会，她们把男权社会的文化基础“父权制”作为清理和批判的主要对象。按照美国著名的女权主义诗人阿德里安娜·里奇（Adrienne Rich）的解释：

> 父权就是父亲的权力，父权制指一种家族——社会的、意识形态的和政治的体系，在此体系中，男人通过强力和直接的压迫，或通过仪式、传统、法律、语言、习俗、礼仪、教育和劳动分工来决定妇女应起什么作用，同时把女性处处置于男性的统辖之下……或幽居深闺，或驾驶载重汽车，或在北非的农舍里服侍丈夫喝早餐的咖啡，或行进在美国大学生的队列中，我们处处都处于父权制的控制之下；不管我的身份、处境、经济地位或性偏爱如何，我都生活在父权之下，只能在我为赢得男性的许可而付出代价时，我才能在父权制的许可下享有特权，发挥影响。①

按照女权主义的宗旨，妇女不只是应该参加反种族歧视、反极权政治和资本主义斗争，还应该把所有的政治斗争纳入反父权制的总方向。正是点出了父权制这个共同的靶子，女权主义者超出了种族、阶级和社会制度的分割，建立了以妇女为本体的统一阵线。

女权主义的理论受了马克思主义、弗洛伊德主义和解构主义的影响，它将马克思主义的社会斗争理论、德里达的后结构主义与弗洛伊德主义精神分析理论相结合，运用精神分析理论对妇女的社会处境进行分析，并对传统社会的父权中心进行“解构”和“延异”。

女权主义针对父权制文化，反其道而行之，提出了一系列自己的观点和主张。针对弗洛伊德主义的阴茎嫉羡和阴性缺陷等观点，她们剥离了其中的男权论调，运用相同的方法论提出了阴性优越理论。在社会文化领域提出进行文化大批判，彻底解构男权中心文化。女权主义倡导妇女的群体意识——姐妹情谊。里奇延伸和扩大了同性恋的含义，用“同性恋的绵延”（lesbian continum）来描述自古以来妇女形成的认同感。她认为“同性恋的

绵延”这一用语可以泛指“妇女共有的经验，它贯串了每一个女人与另一个女人曾有过或想发生性关系这样的事实。如果把它扩大到包括女人之间很多重要的内心经验的形式，把共享一种丰富的内心生活，结成反男性暴戾的同盟，以及给予和接受政治的和实际的支持全包括在内。我们就触及到女性的历史和心理，其范围已远远超出了对‘同性恋’通常所作的临床意义的有限界定了。”②女权主义非常注重女性文学话语的建立，她们细致地分析了“妇女写作”和“女性写作”，提倡“写你的自己，写你自己的身体”，倡导建立了一整套女性主义的语言哲学。其理论和行动的最终目的是要使女性摆脱受压抑受支配的地位，摆脱沉默的失语状态，以一种崭新的女性话语重新体验和阐释她们所置身的世界。

总之，在男女两性的关系上，大讲“性别政治”，反对男权和 Phallus 崇拜，以极端仇视的态度对待男性，大力提倡女权政治。对男性特权展开文化大批判，鼓吹向男性统治者夺权，消解现存的男性秩序和价值方式 。

女权主义理论出现后，紧随着的是大规模的对文化/文学的反思。

从女权主义的角度来观照中西方文化和文学，发现在文学和文化中存在着一个“男权政治”。西蒙·波娃的《第二性》、阿德瑞娜·里奇《生来的女人》、爱琳娜·西苏的《阁楼上的疯女人》等著作都比较系统地阐释了女权主义的基本理论和她们对待男权文化的基本立场。中国新时期后出现的孙绍先的《论女性文学》（辽宁大学出版社）、康正果的《女权主义与文学》（中国社会科学出版社）、李郁《殉葬——女性主义批评文选》（春风文艺出版社 1993 年版）等理论著作在对中国和西方女权主义文学理论的介绍和对中国文学的男权政治的清理上都是较早的发轫之作。

在女权主义的旗帜之下，女权主义者从文化史的角度，追溯

了女性受压迫的文化根源，如她们分析了英语单词 Pen（笔）和 Penny（阴茎），指出阴茎即笔，说明男性主宰了书写和叙事的话语权。而 chairman（主席）是由 chair 和 man 所构成说明 man（男人）对权利的独占，因此提倡应该是 chairwomen，至少是 chairperson；而在语言学中的 woman 和 female 的构词方式中，都是以男性 man 和 male 作为词素的中心，而女性都只能享受词缀的地位。在日常生活方式中，女性主义认为，生活方式是权力的体现。最日常的性交更体现了男女两性的权力地位，传统的"男上女下"的性交姿势是男权政治的体现，要求女性在性生活上"倒过来"和"取上位"等。

女性主义非常注重对文学的清理。

首先看看对西方文学的男权中心文化实质的剖析。在西方文化和文学中，《圣经》是西方文化尤其是文学的重要源头。在基督教的《圣经》中，上帝取亚当的肋骨做出了夏娃，这就是说，女人是来自于男人。这样的故事说明了女性对男性的从属地位的人类学根源。当上帝为人——亚当和夏娃设立了永恒安乐的伊甸园的时候，夏娃却在蛇的引诱下偷吃了智慧果，从而开罪了上帝。人类为人类之罪而被贬入下界受苦受难，人类因此而有了赎不尽的"原罪"（original sin）。上帝因而罚蛇腹行，罚女人承受生产之苦痛，而亚当则是代女人受过。在这个虚构的神话中，女人成为罪的制造者，是祸之源。女人因此成为罪的符号，她们被赋予意志不坚定，易被引诱等品性。既如此她们承受责罚也就理所当然，女人既然是有罪的，她就必须寻求上帝这个父神的救赎。文学的象征语境是人类主体精神得以体现的地方，"罪"当然不是空洞的概念，而是包含着具体的生活内容的。在易卜生的剧作《玩偶之家》中，海尔茂判定妻子娜拉"有罪"，原因是她假冒丈夫之名动用了丈夫的财产专有权。尽管这钱的最终用途是为了解救丈夫于缧绁之中，但是以丈夫之"名"而行之"实"，

显然具备了僭越的意味，篡夺名位和假冒都成了“不忠实”的转喻。这显然是对男权的挑战，这种“假名”和“篡位”成为谴责女人的一种模式。此外，在莎士比亚的《麦克白》《哈姆莱特》等剧作中，在劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》中都存在着一种性别的歧视，前者表现了对女性人格的歪曲和丑化，而后者则从男性体验出发来表现女性心理，其实质仍然是男权主义的。

在中国文化和文学之中，存在着大量的对于女性歧视的文化痕迹。中国儒家经典《论语》中就有“惟女子与小人之为难养也”的论断。在被反复传诵的名句中，把女性比作小孩子一样的智力低下，或者看作奸邪一样狡诈和难以对付。中国文化中还有许多关于女人的格言，如“红颜祸水”的俗语等等。在中国传统民间说唱文学中，唐武则天所被质问者也无非是：一是篡权，所谓牝鸡司晨；二是不忠于丈夫，秽乱宫廷。娜拉之所以令丈夫恼火，就因为她的“假名”可能被阐释为篡位和不忠诚，那么具体而直接威胁到的首先是海尔茂。所以，这位男子汉才在被解救后不是感激而是恩将仇报。有类似遭遇的当然还有汉刘邦的妻子吕雉。当然不忠诚的另一种更为严重的解释是“不贞节”。《三国演义》中丁原用貂婵为诱饵施美人计来离间董卓和吕布“父子”，名义上貂婵的行为是为国家即汉室之兴旺，不过她尽管功高盖世，但一女不仕二夫，她的失节对于男性权力话语来说这是无法接受的，而作者似乎又要把她塑造成一个贞女，一个女英雄，这就形成了一对无法克服的矛盾。而依照惯例，英雄是无瑕的，更何况是女人，失贞的女英雄便不再是英雄了。所以她便不配坐享庙堂之祀了。

这种“失贞”在前当代文学中被转喻为对政治立场的背叛。在茅盾的长篇小说《腐蚀》中，赵惠明就是这样的一个女人。特别是在从维熙的中篇小说《雪落黄河静无声》中，女主人公陶莹莹就是因为“叛国”而被未婚夫离弃的。政治犹如男女，政治的

不忠意味着意志的不坚定，犹如夏娃受了撒旦的诱惑一样，站在了上帝的对立面的一边，这是政治上的，也必然是男女上的不坚定。

1950年代曾被誉为妇女解放的时代，但也就在当时，在曹禺的《王昭君》（作于1978年，但也可看作是那个时代的产物）、郭沫若的《蔡文姬》和田汉的《文成公主》等几部由周恩来指导写作的反映民族团结的爱国主义剧作，阐释了国家意识形态与女性的关系，女性被塑造成自觉的赠品充当者。新时期文学中，张贤亮的笔下勾勒了一系列的"被捡到的女人"。《肖尔布拉克》中的司机于荒漠中捡到了一个女人，《灵与肉》中的许灵均在无意中遇到了无家可归的李秀芝。这些"无家"的女人，不是被捡到，就是被救，因此获恩必须感恩图报。这种获救/报恩模式似乎暗寓着，女人的忍耐和忠贞贤淑是有原因的，也是应该的。这种"捡到女人"的故事是《圣经》中亚当用肋骨拯救夏娃模式的世俗化的转喻。而正是这种男性文化使女性置于一种"第二性"的地位，屈从的地位。许多文学作品所塑造的温顺的贤妻良母形象都是建立在这一被救的模式上的。

而张弦的小说《银杏树》、路遥的《人生》、张贤亮的《男人的一半是女人》都把女人作为男性生活、特别是政治前途上的挡路者。女人恋家，而男人则壮志天涯，这一矛盾在男人受伤、落难之时是不存在的；而一旦当男人伤愈，他的雄心重新勃起之时，他所需要的便是更高层次的快感，而不再是与女人的官能的满足。此时，女人应该心甘情愿地，满怀感激地离去，如《废都》中阿灿、柳月，而如果是《银杏树》中的孟莲莲，则势必导致男性意义上的公众的谴责。苏童的《离婚指南》、《已婚男人杨泊》和潘军的《独白与手势》把女人阐释为一种消耗男性生命的生物虫，她们代表了家庭、烦恼和一切的琐事。作家以一种阳痿者的姿态，无可奈何地谴责着她对于男性人生的扼杀。女人作为

一种“处境”，是对男人不利的，必须加以摆脱，这是苏童所传递的信息。另一种则是把女人作为消费的对象，如同一件古董或一幅画轴。洪峰的《第六日下午或晚上》，竟然将“女性的独自散步”隐化为“勾引”，强调她们的受虐欲望，以此来证明其下贱。而王朔的小说更将女性作为把玩的客体，任加嘲弄和赏玩。因此，评界惊呼：尽管文学方舟中女人成群，却不见真正的女性。

伴随着文学和文化的反思，女性主义文学的基本涵义得到了界定。对于女性主义文学的理解存在着不同层次，不同理论背景的界定，许多经常使用的描述概念的所指差别很大。

女性作家在进行创作时，人们习惯于用性别身份对其进行界定，如女作家、女诗人等。第一次出现“女性文学”这个词，是在19世纪末期到20世纪初的思想解放运动中。五四新文化运动所提出的个性解放，打破了一部分女性的束缚，出现了女性作家群体。有关女性作家创作的研究理论也在这样的背景下产生。如谢无量的《中国妇女文学史》（1921年）、赵家璧的《中国女性文学生活》（1930年）（1984年整理补充出版称为《中国女性文学史》）、黄英的《中国现代女作家》（1931年）、草野的《中国现代女作家》、贺立波的《中国现代女作家》等等。在这些著作中，“女性文学”首先等同于女性作家的创作，确立的是一种性别标准，建立在女性作家和男性作家天然的生物学意义的差别之上。到了八十年代这样的界定首先受到了女性作家的质疑，认为其中充满了性别歧视的意味，认为这样的界定意在认同“性别所带来的弱势和级别”。再后来又出现了“女性写作”这一概念，而且被广泛采用。这一概念来自于法国女性主义理论家爱莱娜·西苏1975年所写的文章《美杜莎的笑声》。这一概念强调女性身体与写作之间的关系，“女性快感的生理节奏使他们运用了不同于男性的语言特点和节奏”。③同时，又出现了“女权主义文学”

等概念范畴。

总结上述有关女性文学概念的界定，可以归纳出女性主义文学的三个方面的涵义：1. 凡是有关女性的文学作品都是女性主义文学；2. 凡是女性作家所写的文学作品都是女性主义文学；3. 女性作家所写且以女性为写作的对象，具有女性主义意识的文学作品为女性主义文学。

在上述的三种定义之中，第一个概念是从“表现对象”的角度来界定的。这个概念也最为宽泛，因为这个世界的性别就男、女两性，不写女性的作家当然很少。因此，这个概念把女性主义文学的范围扩大到了男女两个性别，把那些写过或关注过女性命运的男性作家的写作，也包括进女性主义文学。但是，女性主义理论认为，尽管有许多的男性作家，如鲁迅就写了《娜拉出走以后》《我的节烈观》《伤逝》《祝福》等一系列表现女性命运的文学作品，但是男性作家永远只是从男性自身的体验出发去描述女性的体验，所以男性写作中的女性体验是男性理想之中的想象性体验，并没有能够真实地书写女性的体验。因此，要提倡女性书写。同时，上述的定义将男女两性都包括进女性写作实际上就是取消了女性主义写作，因为所有的写作都是男女两性的写作。

第二个概念是以创作主体的性别作为依据的，即广义地指女作家创作的一切作品。现代文学史上赵家璧著的《中国女性文学生活》就持这样的标准。张抗抗曾持这样的观点：“‘妇女文学’的概念，仅仅是指女作家的作品。”④这样的概念考虑到了女性写作的独特体验。但是同时女性的写作却存在着巨大的差别。比如中国古代的范晔曾经写作了《后汉书》，但是就在这部《后汉书》之中，却存在着大量的出于男性道德戒律对于女性人身的束缚和要求；就是李清照的作品也存在男性的依附意识。这样的作品的作者虽然是女性，但是女权主义认为，这样的女性虽然生理性别是女性，但是其思想意识却已经被男性社会所同化/内化。

她们的写作是在执行着男权的律法，因此这样的写作的实质是男性的或男权的。这样的写作也至多只能称之为妇女写作。这样的写作在现代社会中仍然大量存在着。

而第三个概念不仅强调创作主体的性别因素，而且强调作品内容、题材、主题必须是女性。也就是说不但要求女性作家亲身参与写作，而且要求她们的写作具有鲜明的女性主义意识，具有充分的性别自觉意识。因此，这样的写作才能被称为女性主义文学。女权主义者埃莱娜·西苏说，女性文学是一种可以使妇女摆脱菲勒斯中心语言的女性写作，一种无法为既定文学所规范、所封闭的——然而并不意味着它不存在的——异质本文。

又因为“女性主义文学”浓厚的理论色彩，它的使用甚至引起人的诸多质疑，认为是女性主义理论诱导了女作家的有意识的创作。因此，在许多的时候用“女性文学”这一概念。当当代文学进入大众文化时期，“女性文学”这一概念又经常地为“女性写作”所代替。

依照第三个概念，人们认为，真正具有女性文学内涵的，最少应该具有以下几个方面的特征：第一，女性文学将写作视为一种存在性“发言”。女性自己书写自己，去描写妇女生活，写自己独特的经验和体验，力图用自己独特的经验去改变男性笔下变形的、扭曲的女性形象，似乎都是用一种具有“反叛式”性质的语言，去改变自己面临的生存和精神危机。第二，女性文学解构既成的“语言”体系，试图通过“语言”叙述，建设女性诗学。第三，女性作为书写主体，毫不讳言，它意味着话语权力的争夺。改变妇女“被拒斥在文学史之外”“被拒斥在写作之外”的局面。女性写作具有更加明显的女性话语意识——女性书写权力和颠覆意识，写出自己受压迫损害和遭遇男权话语压抑的历史及其历史记忆。严格意义上说，女性文学必须体现女性对男性逻格斯中心主义的颠覆，对语言既定的位置纠偏，对作为语言本身的

男性话语的排斥，并对语言进行重构。

依照上述的第三种界定，第一种与女性文学无关，而第二种概念后来被称为“妇女文学”，因此，实际可以纳入女性主义文学范畴之内的很少。一般在研究女性主义文学的过程中，文学史家会不自觉地将它的范围放大。而且出于现代文化背景之下的妇女创作，在许多时候都会或多或少地受到女性主义思潮的影响，因此，几乎都可以将她们纳入女性主义创作群体。对新时期女性文学进行研究的著作主要有孙绍先的《女性文学》（辽宁大学出版社 1991 年版）、王春容的《中国现代女性文学史》（辽宁大学出版社 2000 年版）、康正果的《女性主义与文学》（中国社会科学出版社 1994 年版）。这些著作都从各个方面对女性主义理论以及女性主义的创作进行了归纳和评价。

新时期女性作家对“女性文学”的接受也存在着一个过程。最初，许多女作家都曾表示她们不愿意在身份面前加入性别的标记，也不认为存在着一种所谓的“女性文学”。她们通常认为把她们的作品称为“女性文学”是一种贬抑，是像通常所说的“妇女儿童”一样的“照顾”，张辛欣、张洁、张抗抗等都表示过类似的意见。另外，她们也不愿意被称为“女权主义者”。但随着理论的介绍和第四届世界妇女大会在北京的召开，女性文学的概念不但被接受，许多女性作家还自我标榜为女性写作。

第二节　东方化和中国现代女性文学的发展

马克思说：“妇女解放是人类进步的标志。”上述的女性政治和文本处境在社会平权的潮流中必然处于被告的地位，这就为女权/女性主义介入中国社会生活和文学文本提供了机遇。

中国的女权主义运动始于“五·四”。五四新文化运动的重要内容是个性解放和家庭革命，而家庭革命中又以妇女解放为最重要。崇尚女权，主张男女平等，不仅是时髦的话题，更主要的它成为进步、民主、科学的标志。在极其广泛的社会生活中，女性不再接受裹足，也不再以深门闺秀自炫，她们走进了学校，融入了人群，不但要求恋爱自主，而且离婚自由。

尽管有人认为，在民族解放运动中的崛起的女性主义的传播，并没有根本上解决问题，即：女性仍然是整个民族文化运动的被叙述者，女性虽然受到启发，但仍然没有寻找到自己的主体性。但是不容忽视的是，在五四新文化运动中，若干所女子学校的建立使女性获得了受教育的权利，这些女子学校培养出了最早的一批女权主义活动家。尤其是北京女子师范大学的成立，使这里成为新文化运动的中心之一。在这里第一次出现了中国女性作家群——女师大作家群，冯沅君、许广平、苏雪林、黄庐隐、石评梅等女师大学子以女性的身份写作切入当时的文化，成为中国历史上最为独特的现象。除了她们之外，谢冰莹、冰心、林徽因、凌叔华等人也都在这一时代崭露头角。虽然她们的写作只是当时民族解放话语中的一部分，或者说是以民族解放和建立现代民族国家为旨归的，但是她们的写作中当然也包涵了女性自身的体验和问题，如婚姻家庭，自由恋爱，青春苦闷等等。虽然冰心的“问题小说”被看作是五四文学革命的一部分，但是她的创作已然呈现出不同于男性写作的独特风采。更何况如冯沅君、庐隐的作品已经进入女性的深层体验如性爱体验的表达。这样的写作使女性第一次能够用写作这样的形式来表现自身作为一个独立性别的体验，使几千年来一直被男性社会所垄断的写作权力被打破。

当时的文学评论界对待女性作家群体的出现表现出矛盾的心态，一方面注意到了这样的群体的存在，如谢无量的《中国女性

文学史》；但是另一方面又尽量地将她们纳入社会文化的大潮，如茅盾的《庐隐论》《冰心论》等。需要注意的是，这一时期的女性文学甚至女性作家的其他社会言论，虽然对传统的男权和父权制的反抗是激烈的，但是在她们的作品中都表现出强烈两性平等精神。也就是说，女性主义对男权的/父权制的文化的清理，符合现代社会的民主和平权精神；但西方女权主义对待男性的敌视态度是极端的，有时甚至表现出非理性的偏执。当这种激烈的理论进入中国，在与中国儒家女性道德观念遭遇之时，中国文化的强大的融合力量，使其一方面在中国被接受，另一方面也被中国化和东方化。所以在淦女士的《旅行》中对于女性的性爱总是欲言又止；而冰心的散文《寄小读者》中以充满母爱的温柔的语言讲述着人生，其体现的倾向是带有传统性的母爱意识的张扬；而苏雪林更是在表达女性个性痛苦的同时，试图呈现“反反封建”精神。

在二十年代末和三十、四十年代值得大书特书的女性作家主要有三位。

首先是比冰心等人稍晚走向文坛的是来自湖南的丁玲。这是一个“叛逆的青年女性”，一个有着男性气概的女性。她所写作的《莎菲女士的日记》、《梦珂》、《韦护》等作品表现出一种特殊的女性魅力。她所塑造的女性主人公不再是单纯的男性社会的受害者，而是主动的女性权力——社会权力、性爱权力等的追求者。她们不再需要男性的施舍，而是爱的施舍者。她的写作带有自叙性，而恰是这样的自叙性话语触及了女性独特的内心体验，形成了一种女性化的叙述，一种以女性为文本中心的权力叙述，一个女性的话语世界。需要注意的是，丁玲四十年代的创作，如《我在霞村的时候》、《太阳照在桑乾河上》、《夜》等，虽然仍保持独特的权力女性的叙述风格，但女性意识已经受到相当的约束，并逐渐地被没入革命的现代话语之中。

其次是萧红。这是在三十年代的女性创作中最值得提及的女作家。萧红的一生是被家庭、爱情和社会所放逐的一生，在她的内心深处，始终深藏着难以排解的无家的悲凉感。可以说，寂寞情绪和无家情结困扰了萧红，同时也造就了萧红，成就了她的许多艺术佳构。她把自己的孤独与忧伤、寂寞与怅惘，通过审美沉思转化为作品的情感基调和美丽的诗魂。萧红是一个有着自觉的主体意识和强烈的悲剧意识的作家，她坎坷曲折的经历造就了她看待生活的独特方式和对人生的独特发现。在萧红的悲剧意识中，妇女命运是她思考的核心问题。她以自己的亲身体验体察入微地表现着女性的不幸，以她深邃的内在质询探索着女性的命运：一方面，萧红着意表现女性所必须经历的生育苦难；另一方面，则从性爱描写的空缺中，揭示两性不平等关系及男人对于女人独立人格和人的尊严的践踏。她的小说《生死场》涉及了对女性悲剧命运（包括女性自身的性/生殖的问题）的深切审视。萧红作为一个女性，她的苦难的人生经历，使她深深地感受到男权社会对女性的迫害，她说“女性的天空是低的”。也因此，她毕生都在反叛着男权社会和男权话语。她的《呼兰河传》就有这种非常“个人化”的书写。

再次是张爱玲。这位在三四十年代的都市中书写着上海和香港两地“传奇”的女作家是那个烽火四起时代的女性写作的“孤岛”。张爱玲的小说大多数是以女性为主人公。但通过这些女性主人公之间，以及她们与男性社会之间的关系，表达了她对人与人之间的恶劣的生存状态的感受。首先张爱玲的小说大量展示了具有私人性的现代都市女性生存状态。《沉香屑·第一炉香》中的葛薇龙与姑姑梁太太之间，《心经》中的小寒和母亲之间，《十八春》之中的姐妹之间全无亲情可言，有的只是彼此的利用。当信任失去之后，人与人之间的关系，也就如萨特所说的那样“他人即是地狱”。其实，张爱玲不仅揭示了女人与女人之间，同样也

揭示了女人与男人之间的关系。《倾城之恋》中的白流苏与范柳园之间，表面在“倾城”之下尚在恋爱，好像很是轰轰烈烈，但是一个不过急于找到一个“买主”把自己用不太贱的价格卖出去；一个不过是在百无聊赖之中找一个风韵尚存的女人打发自己的无聊。就是结婚了，又当如何，白流苏发现范柳园再也不给自己讲有趣的故事了，也许故事还是有的，只不过把故事讲给别人听了。《五四遗事》中的一方是倾情相托，而另外一方则不过是把她当作“破案”的诱饵。张爱玲的那些在都市中发生着的男女情事浸透着苍凉与世俗，女人的命运就这样被反复诉说着，没有开头和结尾，就像一个“苍凉的梦”。

三十、四十年代的女性作家除了上述的几位之外，还有苏青、白朗、梅娘、罗淑等。女性文学在中国现代文学史中形成蔚然大观。

然而，现代中国所面临的最迫切的任务是民族解放，不但那场发生在世纪之初的新文化运动是它的产物，妇女解放更只是它微不足道的一部分。虽然说在五四时期，妇女问题曾一度成为社会关注的焦点，但更为激烈的民族内外部斗争的冲击，使社会各方面为之付出的热情渐趋发生了转移。女性主义只是随着个性解放思想的传播对中国的社会文化习尚稍有浸染，虽然最初曾有过石破天惊的作用，但还是缺乏深入的探讨和持久的实践。西方的女权主义也因此在一段时期内停止了东渐。虽然说具有素朴的民间性特点的解放区妇女运动在实践价值上达到了前所未有的高度，但农民文化的先天缺陷和共产党人窘迫的生存环境都使他们没有能就此做更为具体深入的研究。特别是新中国成立后，一味追求男性价值与女性价值的同一化，在使妇女获得一定权力的同时，也抹杀了她们的个性：一方面妇女枉担了解放的虚名，她们在世界上只额外地扮演了力不胜任的角色；另一方面，个别妇女虽然掌握了权力但她们实质上只是男性权威的代言人。从某种

程度上说，男女平等反而加深了妇女的异化。因此“五·四”新文化运动以后的妇女解放都是盲目的，缺乏指导的“无深度”的自发变革。

既然个性解放只是民族解放的一部分，而妇女解放又只是个性解放的一部分，那么作为这两个一部分中的一部分的女性主义理所当然地不会形成西方女权主义者所渴望的性别政治对抗。没有对抗也就没有了胜负之分，那么也就等于是说，中国现今的性别文化都由男权主义施行着。女性主义及其激进理论女权主义在中国的传播曾一度终止，从表面上看女权主义在中国似乎正处于实践之中，但这也只能说明一种妥协状态的存在，——一种男权新策略，即男权政治在社会运动的推动下，放松了对女性的管制，允许其进入社会，并获得相当的经济支持和独立地位；但同时又加紧了对她们进行道德的约束，使其不至于落入西方女权主义的陷阱。

这实际是女权主义的一个东方化的过程。

中国女性主义相对于她们的西方始祖来说，她们更多地看到了自己与男性的天然联系，在强调男性秩序罪恶的同时，也表现了对于命运的服从与驯服，她们的理论和行动都带有更多的理性与控制。因此，中国女性主义者所追寻的理想与西方始祖有着显著的不同，她们并非要打倒男人，也不是要急于争辩到底是阳物崇拜还是阴蒂中心，她们所要建构的是“同一地平线上”的比肩协作，给女性以平等的权力，建构一个更人性的更和谐的男女伦理关系。依照这种女性主义的设想，男女两性应是平等互爱的，男人没有压迫，女人也没有自卑，男人可以在社会上纵横驰骋，女人也可以被允许在家庭和社会之间自由出入。在没有对立的两性政治中，女性体贴男性，男性更关爱女性，男性的阳刚之美让女人赞美，女性的阴柔之美更让男性心仪；无论是传统的礼教还是现代的情感都受到尊重和重视。女性不但能够自立于社会，而

且能寄身于家庭。

在这里，那种颠覆性极强，近乎咒语般的理论思维被消融为具有强烈母性磁力的东方女性心理空间。这种女性主义观念，是西方女权主义与中国传统性别文化调和、妥协的产物，它不但为女性争取了独立、自由和尊严，而且也给予男性和男权以充分的理解和尊重。因此，它也赢得了男性的敌对抵触情绪的放弃，和对女性处境的同情。这是西方女权主义的另一种女性政治策略。它虽未引起男性秩序的坍塌，却因男性中心的弱化，使得女性[start1]政治秩序的稳步建立，也就免除了西方女权主义那样因自己的偏执和畸形而陷入理论和文化的命运乌托[start2]邦。

第三节　新时期女性创作的演变

新时期女性文学中的女性形象是随着女性涵义阐释的不断发展而逐渐演变的，它有一个从不自觉到自觉、由单纯到复杂的过程。

在新时期之初，文学创作中并没有太多的女性概念，虽然作品中不乏女性形象，但大都不是女性意识的产物。因此，这一时期的女性的形象基本上都是较为单纯的具有传统女性性格的形象体。可分为两类：一是青春少女，如铁凝的短篇《没有纽扣的红衬衫》中的安然、《啊，香雪》中的香雪、航鹰的《明姑娘》中的明姑娘、王安忆的《雨，沙沙》中的雯雯。二是忍耐的母亲，如谌容的《人到中年》中的陆文婷、张洁的《祖母绿》中的曾令儿。她们是当时最富理想色彩的女性，或者透明清纯，或者吃苦耐劳，她们母仪温婉，品质高蹈，为事为情忠贞执着，足可垂范。同时期的港台言情小说，如琼瑶、三毛的小说，更是着意颂

扬贤妻良母和青春偶像，只不过后者走的是言情的一路，而前者则是从社会/知识/责任等方面来加以塑造的。但正如女作家航鹰的一篇小说所概括的那样，她们都是“东方女性”。

这一时期有的女性作家的创作也涉及女性的尊严和权力，如舒婷。她的《神女峰》和《惠安女》等表达了女性受到压抑的痛苦和哀伤。但总体来说，她所继承的是五四时期的平等和博爱思想。这在她的诗作《双桅船》尤其是在《致橡树》中得以很精彩地表露。她唱道：

> 决不像攀援的凌霄花，/借你的高枝炫耀自己；/我如果爱你——/决不学痴情的鸟儿/为绿阴重复单调的歌曲；/也不止像泉源/长年送来清凉的慰藉；/也不止像险峰/增加你的高度，衬托你的威仪。/甚至日光。甚至春雨。/不，这些都还不够！/我必须是你近旁的一株木棉，/作为树的形象和你站在一起。/根，紧握在地下/叶，相触在云里。/每一阵风过/我们互相致意。/但没有人/听懂我们的言语。/……/我们分担寒潮、风雷、霹雳；/我们共享雾霭、流岚、虹霓；/仿佛永远分离，/却又终身相依。

总的来说，这是新时期女性文学创作的自我抒发时期。它是当时人性、人道主义和文化启蒙话语的一部分。同时即使是某些女性作家意识到了女性的权力，但是又显示出她们话语中的内在悖论，一方面无法不面对自己的痛苦，但是另一个方面又要在既定的男性的秩序中去寻找自己的权力。再次，就是上述范围内的女性情感的表现，也往往被“误读”。谌容的《人到中年》被解读成一部中年知识分子进行呼吁的文本，谌容那女性细腻的笔触对现代知识女性那种集社会角色和家庭角色为一身造成的紧张和和疲累，却无人评说。

稍后的创作中，女性则充当了欲望的载体。这一时期的创作很显然受到了弗洛伊德主义的影响，女性作家笔下的女性形象多是性的和生殖意义上的。铁凝的《麦秸垛》中的大芝娘在被遗弃后仍然要为“他”生养一个后代，生殖愿望是她惟一的足以自足的生存内容。《对面》中的幼儿园老师对男主人公似乎有某种天生的趋附，从她看他的第一眼，似乎已经成为“他的”人了；旧仓库中的交欢，充分地释放着她的性欲望；与他们对面的外表正经的女人，也同样的被男人开发着欲望。同是这样的老中国的女性还有铁凝的长篇小说《玫瑰门》中的司绮纹。在同青年时期的恋人一夜之欢之后，司绮纹就再也不能够鸳梦重温了。丈夫在外面吃喝嫖赌败家，而将她这个青春中的女人留在了深闺中。一方面是因情欲不能满足而加倍膨胀，另一方面却是礼教的高强度压迫。生命个体终因抗不住这样的对立，而发生了扭曲，同时以特殊的方式来实现能量的转移。她对丈夫不能控制，便转而对孱弱不堪的公公施暴，同时又以窥视儿媳的方式来驾御永远处于幼婴状态的儿子，从而完成对丈夫未竟的占有和对这个家庭的从肉体到精神的霸占。她宣泄性压抑痛苦的方式是更加残酷、更疯狂地施虐于他人，以她的隐秘的暴露癖、观淫癖和施虐癖来满足她的性饥渴，来达到一种自淫式的快感。“欲”，因为受到“理”的极度压抑而爆发出惊人的能量。张抗抗的《情爱画廊》⑤中，水虹母女俩对画家周由/他的爱恋，完全是通过性欲的给予来表达的，这种给予与传统才子佳人文学中才子对佳人的顶礼膜拜是异曲同工的。Phallus崇拜在铁凝、王安忆和张抗抗与张欣的小说中成为文学话语的主体内容。与新时期之初的理想化的，禁欲的/无欲的圣女形象有所不同，大芝娘们具有更多的欲的色彩，有时甚至被作为欲的符号，她们懂得用肉欲去趋附和崇拜。如果男主人公是“才子”，她还懂得以此去激发他的灵感，去做他的灵感的催化剂。这里我们可以看到弗洛伊德主义对女性作家创作的浸淫。

不过，在本质上这些创作与那些青春少女型形象没有什么大的区别。

这些欲望化的女性想象，虽然与后来的女性主义写作具有某些方面的相似，如对女性欲望的展现，但是它仍然是传统意义上的。

新时期女性文本随着女性主义的影响，在1980年代的中后期开始出现较大的变化，一些女性作家开始在作品中塑造女性觉醒者的形象。在王安忆短篇《金灿灿的落叶》中，一对患难知青组成了家庭，然而时间是有腐蚀力的，这个家庭终于在某一天里出现了裂缝，但是妻子不是去责备丈夫考上了大学后变成了陈世美，而是自责反省在共同生活的道路上自己不再奋斗自立，意识到正是自我独立自尊的丧失才使丈夫远离了自己，认识到只有在事业上、个人修养上不断丰富自己，才能获得平等的沟通。把事业及与此相关的妇女自尊作为夫妻感情的基础，王安忆与鲁迅保持在同一水平线上，只不过这是由妇女自身去反思而别具一番深意，即意在说明妇女的自觉。但必须指出，在王安忆与鲁迅的文本中，家庭是作为传统的扼杀女性自我的反价值而存在的，既如此这里表现的仍是家庭与事业之间的矛盾。另一位女作家张辛欣也表现了同样的意识倾向。她的《同一地平线上》采用复线式并行结构，将男女主人公的内心视境在对比中进行彼此参照、互补、衬托，从而体现了作者追求两性对等的妇女观。这一对青年夫妇，他与她曾经热烈地相爱过，为了爱人事业的发展，她放弃了最后一次报考大学的机会，希望在婚姻的归宿中，从爱人那里找到人生的支撑和依靠。但是在她的灵魂深处还存在着一股与对家庭的向心力相反的离心力。从小受到的理想教育，青春期奋斗的本能，都使她对自己的当下状况若有所失。在温存与抚爱满足之后，她体验到的是直面袭来的惶恐感。

新时期之初，女性作家对两性对立的表现基本上还保持在

“现代文学”的水平上。张辛欣的《同一地平线上》以及张洁《我在哪儿错过了你?》等作品大都被动地吁求两性平等和女性自立、自尊和自强。虽然她们发现了文化和社会生活中存在着男性对女性的歧视，发现夫权文化对女性的控制，但是本着“温良恭俭让”的传统，她们并不想站出来作为男性文化的对立面。而几乎是同一时期的张洁的《方舟》则迈出了较为激烈的一步。这部小说构建了女人们的“诺亚方舟”。生活于其中的女人们怀着对男性世界的绝望情绪愤怒地谴责男人们的无耻欺骗和淫威，企图建立自己的独立的世界，即纯粹的女人世界。将人类中的一部分视作自己的敌人，张洁在这一点上与西方女性主义者取得了认同。然而，男女两性的共存本性以及她们思维深处的附属意识都使她们的生活因缺乏异性而显得色调灰暗，情绪浮躁。因此这只能说明这是一次不成功的反抗。在铁凝的长篇小说《无雨之城》中，作家讲述了一个女记者陶又佳和市长普运哲的“恋爱”。陶又佳在普运哲的主动进攻之下陷入爱河，灵与肉的付出都彻底而坦荡，她认为她用自己劳伦斯意义上的爱使一个官僚摆脱了虚假的坚硬的“文化”外壳，使他成为一个自然的合人性的男人，但她不知道她的灵肉之爱恰恰成为被娱乐被玩赏的对象。普运哲先是因为竞选市长而疏远她，但看摆脱不了了就露出了玩弄女性的真面目。被惊醒了的陶又佳除了愤怒如“颓败线的颤动”一般，只有自嚼苦果。作家运用情节的设计手段，先安排了一个催人泪下的爱情故事，但在结尾却来了个180度的大转弯，以轻轻一笔“普运哲的办公桌上还摆着他招待女人的糖果”，揭示了这所谓的“爱情”只不过是一场骗局。在女性政治语境中，女性成了被遗弃者。铁凝也通过这样的逆转，将一个俗而又俗的爱情故事转变为女性主义文本。稍早于铁凝，张欣欣在小说《同一地平线》中反思了“婚姻”，这位敏感的女性发现，女性自我的失落才是问题的症结所在。

正是这样的反思造成了“女强人”在文本中的出现。张洁《方舟》中女人们抽烟、喝酒、骂娘，企图在砥砺自我中构建与男人对等的女儿国。香港女作家梁凤仪的财经小说中，更塑造了一系列的被丈夫和婆家赶出来的，而后经过自己不屈奋斗站起来的成功的女实业家。王安忆的“三恋”中的女人们则通过主动的“性战”而求得心理与生理的平衡。而真正具有女权主义色彩的应是刘晓庆主演并监制的电视连续剧《武则天》（原剧由编剧冉平改编成历史小说，而无论是电视剧还是小说都可以看成是刘晓庆意识的产物，可以看成是她若干年前的那部自传《我的路》的延续和极端化）。剧作从女权主义的角度对女皇武则天大加赞赏，那个经历重重磨难登上皇位的武媚娘，不仅才能超群，而且蔑视千年“女戒”；不但“牝鸡司晨”，而且还与一妻多夫的男权制对等养了多个男宠，真正实现了西方女权主义所说的“颠倒过来”的理想。真正“为小女子抖了一回精神”。这似乎是一个真正的女权文本。与此相类似的还有赵玫的长篇小说《朗园》和《高阳公主》。女权意识至此达到了极点，女权文本在对男性复仇般的贬斥中，宣告“这世上没有男子汉”。

张洁与西方女权主义虽有认同，从文本上分析却不是系统理论影响的结果。而另一位女作家王安忆的创作则打上了鲜明的女权主义的烙印，她的“三恋”，特别是《小城之恋》着重表现了男女两性在性交中互相占有和对主动权的竟取，用作品中的话来说，他与她是在进行一场生命的搏斗。在这场搏斗中，女性充分享受了拥有男性的自豪感。女权论者夏娃·非格斯（Eva Figes）认为，性交姿势再现了权力结构，“服从的观念本身就来自男上女下的做爱方式”。⑥因此，反抗父权制必须从抗拒顺从的姿势开始。王安忆笔下的女主人公在性交中的主动立场，很显然寓含着对对等权的重视。这种女权主义的笔法在铁凝的《无雨之城》中得到了重现，当男女主人公在宾馆里性爱之时，作家写到：

"他和她不知道谁把谁放倒"。⑦

不过，无论是铁凝还是王安忆，她们在叙述两性的对立关系时，更多强调的是对等而不是对立，即使流露出对立的意味，也远未达到西方女权主义的激烈程度。但是并非没有女权主义小说，除了台湾小说家李昂的《杀夫》外，曾明了的短篇小说《风暴眼》可算一个标本。在自然围困人类的"风暴眼"中，人类发生了蜕化，只剩下了纯粹的生物性本能，父女、兄妹等道德文明中的人伦亲情都荡然无存。在这个野蛮的处境中，女性成为首选的侵害对象，她们遭到了来自男性的无耻的性掠夺。女性被压迫的剧烈程度在语言构造的这个象征世界中被渲染到了无以复加的地步。通过表现女性的性的被掠夺，曾明了揭示了女性在男性文化中的悲惨处境，和两性之间的尖锐对立。因此作品中的"风暴"其实正象征了女性的愤怒。于是曾明了就演示了这样的一个乌托邦：女性凭着自己的忍耐精神，借助自然的神示而实现了对男性的复仇，——乱伦的父亲在土匪的刀下死去，暴虐的男人在洪暴中命丧黄泉，性暴力的产物——孽子也最终断子绝孙，女人成为惟一的为自然法则所选择的性别。一个理性的女人诞生了，曾明了也终于将女权主义的愤怒，导向了一个日清月朗的没有罪孽的理想王国。到这里她就又与王安忆走到了一起。

在表现两性对立之时，新时期女性作家显然受到了西方女权主义的影响，但当她们试图将这种"对立"观念植入女主人公的人格之时，因受自身的文化处境的干涉，不能不对其进行修订，实行充分的东方化。

第四节　1990年代：女性私人化写作

1990年代，女性写作成为当时文学创作最为引人注目的文学现象。但这一时代女性写作又可以将她们分为两个方面，一是那些从八十年代走来并延续着八十年代的写作意识的作家，如王安忆、铁凝、张抗抗等。其中王安忆的《长恨歌》，铁凝的《大浴女》和张抗抗的《情爱画廊》都是这一时代的重头作品。再就是在九十年代的大众文化潮流中出现的作家。如陈染、林白等，她们有着与前者不同的性别意识和叙述风格。前者大多采用传统的客观叙事、宏大叙事，而后者则普遍具有“越轨的笔致”，即女性私人化写作。但在女性主义意义上的女性意识则呈现出复杂斑驳的局面。

1990年代，女性文学对自身的关注已达到了与私小说一样的水平，被称为“身体写作”。而这样的写作其实自1980年代就已经开始。翟永明在1984年的时候就完成了大型组诗《女人》，其中所包含的二十首抒情诗均以奇诡的语言风格和惊世骇俗的女性立场震撼了文坛。其女性立场的直接表达是诗集的序言《黑夜的意识》。她说：“作为人类的一半，女性从诞生起就面对着一个完全不同的世界，她对这世界最初的一瞥必然带着自己的情绪和直觉……她是否竭尽全力地投射生命去创造一个黑夜？并在危机中把世界变形为一颗巨大的灵魂？事实上，每个女人都面对着自己的深渊不断泯灭、不断认可的私人痛楚与经验……这是最初的黑夜，它升起时领我们进入全新的、一个有着特殊布局和角度的、只属于女性的世界。这不是拯救，而是彻悟的过程。”⑧这样的“黑夜”生成于与男性的、客观的世界相对立的精神姿态。

这是一个极端个人化的审美空间。组诗中所书写的心灵体验往往被表述为臆想、噩梦、紧张、癫狂、眩晕和痉挛之类，从而塑造了一个与众不同的抒情自我的形象，一个放任自我和沉溺自我欲望的自由幻想的女子形象。

这样的"黑夜意识"在九十年代的翟永明和唐亚平、伊蕾等女性的写作中得到了更大胆和放肆的书写。她们的诗作再也难以满足柏拉图式的爱欲，而以肉体与心灵的双重饥渴呼唤强有力的男性征服，伊蕾的《独身女人的卧室》反复抱怨"你不来与我同居"，唐亚平的《黑色洞穴》是如火如荼的性动作、性行为骇人的隐曲展现，有种非道德主义的享乐原则倾向。对于身体的关注和身体欲望的开发，是翟永明等独特的表现力度，但是也使她们远离了性别的对立，沉浸于单纯的欲望享乐，而成为大众文化时代遭受受众窥视的对象。

同样沉浸于欲望，但陈染和林白的创作在意识层面则呈现出多种姿态的混乱胶着状态。陈染和林白是1990年代两位最重要的女性作家，也是私人化写作中最具代表性的小说家。陈染主要有作品《私人生活》、《与往事干杯》、《无处告别》、《与假想心爱者在禁中守望》、《另一只耳朵的敲击声》等。她的艺术世界是个封闭的、拒绝外人进入的、幽闭的个人经验世界，孤独、隐秘、幽暗、梦幻、记忆、体验、感觉密密地交织其中，这是一个女人的白日梦般的体验世界。林白的主要作品有《猫的激情年代》、《子弹穿过苹果》以及《一个人的战争》都在很大程度上可以称作"自叙传小说"，它们以作家的人生经历/身体为蓝本，写出了只有作家自己才能真实体验的女性的私生活，隐秘的生活，主要是性的成熟过程中的人生和心灵体验，诸如性爱的冲动、恐惧与对本能的迷狂。其中《一个人的战争》书写女性自我的成长经历，有着非常明显的性别意识，大胆地展露自我世界和内心经验，性、欲望、身体、自我等诸多话语交织在一起，完成了一部

微妙而复杂的女性个人成长史。

1990年代的陈染和林白对待男女两性之间的关系是明确的，即诅咒男性对女性的迫害。但是在她们的诅咒之中，却又陷入深深的自我矛盾之中，因为在她们的诅咒中分明又显示出受虐的迷狂。她的《嘴唇里的阳光》中的黛二小姐对男人的感觉永远就是一个医生手握着巨大的针筒，永远枯燥地命令着小女孩：趴下，脱裤子。这一意象是一个典型的男性菲勒斯的象征，针筒被扩大为巨大的、权威的、充满着男性的威慑力量的阴茎，女人的身体的恐惧由此而起。陈染还揭示了这样的虐待所激起的受虐的激情。那黛二小姐干脆将自己物化为一面"空的窗"，惟有异姓融入时才能完满。而《私人生活》中的倪拗拗在被宣布为最笨的人之后，在阴阳洞中被老师强奸。当她由一个少女转变为妇人之后，又将丁先生作为泄欲的工具。通过个人化的经验书写了一种深存于女性意识中的意识宰制。林白叙述了女性身体的那种渴望：被追逐、逃、无路可逃，"被人抓住，把衣服撕开，被人施以暴力，被人鞭打，巨大的黑影沉重地压在身上，肉体的疼痛和疼痛的快感。在疼痛中坠入深渊，在深渊中飞翔与下坠。"

1990年代女性写作是自恋的。美国女性文学批评家伊莱恩·肖瓦而特认为："女性有关自己身体的、性的、生殖机能的观念，跟她们处身的文化环境有着错综复杂的联系。"⑨女性是自恋的，这是与女性自古以来的作为"屋里的"分工有关。他们被局限于"内"，失去了与大千世界接触的机会，在屋里打交道的便只有她们自己。新时期女性文本在题材上多关注家庭和身边生活，关注自己的身体。张洁除了长篇小说《沉重的翅膀》外，其大多数作品都是写恋爱婚姻的；张欣的《爱又如何》等带有明显的言情小说的煽情的特点；就是毕淑敏的小说，虽然大多取材于军旅生活，但并不缺乏女人味。而九十年代的女性私人化写作则将这种自我关注推进到自恋的迷狂，一种身体的迷狂之中。

这样的自恋大多是以镜像抚慰出现的。这样的自慰很多时候是发生在镜子之前的。在这一时代女性的创作中，始终有着一个“镜像”，那是用语言构筑的。镜子在女人生活中占有重要的地位，它是女人自我认识，自我塑造，自我审视，自我欣赏的不可缺少的道具。现代精神分析学派和女权主义文艺批评已充分注意到了“镜子”在女人生活中的重要作用。女人在镜子面前，可以是自己，也可以是他人；用“他人”的眼光打量自己，打扮自己，以迎合美和爱的需要。她与镜子中的我认同，能够超越外在的美丽和丑陋，成为一个纯粹自我欣赏暨审美的过程。西蒙娜·德·波伏娃在《第二性》中对此作了精彩的描述：“照在镜子里的形象与自我进行同一化，……就连那些姿色平庸的女人，有时也会对镜子，如痴如醉”⑩。女性作家用语言表现爱情的失落，表现内心的忧郁，表现生存的困扰。也许她的镜子里会出现男人的影像，如《玫瑰门》中的司猗纹一样，但她爱的其实并不是什么男人，爱的其实是她们自己，是要通过男人来肯定自己。古希腊神话中有这样的一个故事，一个美少年，整天照着湖水，把水中影子当作恋人，想去拥抱他，终于淹死在水中。1990 年代的女性作家对自我的镜像像美少年一样的沉迷。虹影的长篇小说《饥饿的女儿》显然受到了玛格里特·杜拉斯的《情人》的影响，它叙述了一个叫做六六的 1960 年代出生的女孩，在私生子的身份下，在历史生活的压抑与疯狂中……一种饥饿状态中，她经历了自己的青春期，经历了那本能的觉醒，那执著同迷茫相伴的性爱，那破乱失调的家庭情状。而这一切的暧昧在主人公面对河水的时候便都被反射了出来。她的《在人群之上》以反复出现的镜子意象，投射了一个敏感女性那种自恋而自虐的痛楚心理。而《一个人的战争》中的多米“最喜欢镜子，来看隐秘的地方”。张爱玲笔下的曹七巧的镜中幻想被苦难的现实所打断，而九十年代女性写作的镜像沉迷则不会发生这样的情状。

这样的自恋的极端化表现是女性手淫和同性恋。林白将《一个人的战争》以手淫结束："她觉得自己在水里游动，她的手在波浪形的身体上起伏，她体内深处的泉水源源不断地奔流……"卫慧《水中处女》的"水"中的处女把水作为手淫的"手"而进行着自我抚摩。这样的文本表达在传统的文化中是绝大的禁忌，尽管现时代这样的禁忌获得了松弛但女性写作者还是要冒很大的风险的。而同性恋的表达似乎更少表达的禁忌，王安忆的《兄弟们》就是这样的作品。而陈染的《私人生活》中的倪拗拗对禾寡妇的特殊情感："当我一点点朝她走去的时候，我心里的忐忑便一点点安谧宁静下来。"这样的同性恋不但具有了女权主义的女性合作组织的意味，而且添加了情感的因素，因此也就显得更加的危险。

同样是讲述同性恋的故事，徐坤的《相聚梁山泊》则多少有种悖逆的意味。某日，女主人公柳芭召集了一桌各等身份的女友，酒桌上她们觥筹交错，尽情欢愉，彼此间称兄道弟，以男性的语言来表明她们之间的深情厚意。然而，当柳芭的男友"大情人"突然出现时，满桌的女权主义女人立刻撕去了脸上的刚强的面具，温柔如初争相献媚。柳芭的宿命与《嘴唇里的阳光》中的黛二小姐的痛苦非常的相似：当黛二小姐感受医生将钳子伸进自己的嘴里，并粗暴地拨去了那颗智齿，而那颗智齿清脆地落到盘子里的时候，她的痛苦遽然消失。这样的象征性的故事似乎在于说明，女性可以以同性恋拒斥男权社会，但是却无法拒斥来自基因深处的对于男性的依恋。

女性的手淫、揽镜自照和同性恋最大的意义就在于它要建构一个不依赖于男性而存在的秩序，在这样的秩序中女性可以获得快乐和满足。因此这很显然有着沃尔夫的"自己的房子"的意义。当然，也通过这样的途径女性的身体"被聆听"了。

这些作品在文本上是诗意化的，语言中洋溢着一股感伤抒情

的气息，洋溢着对青春期、对女性身体的自我迷恋，对性感受（甚至是性暴力）的沉醉；同时，这些文本又充满了象喻性，诸如“回廊之椅”“瓶中之水”“子弹穿过苹果”“汁液”“尖叫的玫瑰”“破开”等标题都暗喻着某种不言自明的暧昧的私生活场景。诗意化的语言在她们的文本中充当着一只“无形的手”，起着罗兰·巴特意义上的“抚摩”的作用。在这只“手”下，她们抚平孤独，实现自慰。而事实上，作品中的主人公确实在进行着自慰与同性恋。私人化写作，呈现的是女性的封闭自我和对外在世界的疏离与敌视；这样的写作具有自传性，挥发的是累斯傧（Lesbian）情绪——同性恋情绪。

1990年代的女性写作的主流是陈染、林白式的带有病态性的女性体验的表述，但也存在着大量的以内心客观化生活为描述对象并表达女性意识的文本。素素（王素英）、叶梦、唐敏是1990年代三位优秀的女性散文家。她们的女性散文表现了对“家”的前所未有的眷恋，素素《无家可归》在低回中叙述着自己，倾诉了“无家可归”的悲凉。叶梦的《今夜我是你的新娘》则沉湎于“今夜新娘”的狂喜。而带有都市色彩的卫慧和棉棉的创作则是更多的是从对男性依赖的角度、人本的角度来切入的。前者的作品主要有《上海宝贝》、《尖叫的玫瑰》、《像卫慧一样疯狂》；后者主要有《糖》。发表于2000年的《上海宝贝》以一种劳伦斯的笔调书写了女性对男性的崇拜，对阳具（Phallus）的迷恋。在时尚的、大众文化的、世界化的语境中来书写女性，展示女性与都市消费之间的分裂和交融。凯特·米莉特在《性的政治》中指出D·H·劳伦斯在《查泰莱夫人的情人》中，在描述康妮和梅勒斯做爱的场景时，一再渲染康妮看到那勃起的阳物时的震惊与崇拜的情感，在女人的感觉中，男人的阳物如绝世珍品，既“傲慢”“威武”又“可爱”，这使她“又害怕”“又激动”。凯特·米莉特认为，劳伦斯的作品，实际上是在鼓吹完全不同的另一种

事业（阴茎意识）的福音传教士。它将男性的优势转化为一种充满神秘气氛的宗教——让它国际化、制度化。劳伦斯的聪明之处是“让男性的信息通过女性的意识传达”，⑪而《上海宝贝》虽然是女性写作，但是采用了相同的传达策略。虽然说叶梦和卫慧在文化色彩上具有巨大的分别，如前者的审美化和后者的都市化，但是都从不同的角度靠近传统的男性书写，或者说通过女性的书写反证了男性的书写。因此更具有传统性。

如果说素素、叶梦还比较倾向于传统的话，唐敏和徐坤则具有明确的女权意识，在她们的诸多散文作品如《霜降柿子红》和《女儿花》中，揭示了传统的女性美的残酷的由来和女性在现实的男性文化处境中的凋零的哀痛。请看散文《霜降柿子红》：

我在农村插队时，学会了给柿子催熟。柿子摘下来硬如顽石，要用铁锤把钉子敲进柿子的心里，再拔出来，在伤口里灌进醋或石灰水，再插进竹签。就这样残害了柿子后，把它们放进了瓦罐里，缸里，用盖子盖上，还要用沉重的粮食口袋或石头压住盖子，让柿子们在窒息的黑暗中，互相靠呼吸同伴的气味来度过时光。如果同情了它们，让新鲜空气进进出出，柿子就不会成熟，永远是硬的，涩的，苦的，不能吃的。为了让它们熟的快，还要在柿子的心脏边再插四条细竹签，不用几天，它们都变软了，甜了，红了。成了人人喜爱的甜水果。如果有一只柿子会写文章，说它的坚硬、苦涩是多么可爱，说在树上成长的光明日子，说夜空中落下的露水，说阳光的焦灼，或许还有人赞同。但是，它把铁钉、竹签、石灰水和醋说成是酷刑，把缸和瓦罐说成是地狱，就不会有人赞同。因为柿子是这样甜蜜、美丽，怎么会从地狱中来呢？柿子不知从什么时代起不会发芽了。⑫

这个关于女性和社会文化关系的比喻，揭示了男权制对于女性的戕害和掩藏。映证了西蒙·波伏娃那句口号式的论证："女人不是天生的，而是被变成的。"

徐坤、斯纾的写作更是呈现出解构性女性倾向。这类作品有着鲜明的女性主义写作立场，但作家的表现方式却不同于陈染、林白对于女性经验的敞开、珍视和渲染，而是暂时忽略和放弃了对于女性躯体的热情，直接以对于男性世界和男权文化秩序的怀疑、解构为艺术目标，以曲线方式张扬女性主义。《狗日的足球》明确意识到了日常语言"狗日的"中的男性集体无意识，她试图将"狗日的"这一具有谓词性质的作用对象——女性置换为足球这一中性物，严格来说足球应该是男性的象征物，也就是她要将作用对象置换为男性自身。这一置换从表面上看只是一种自卫，但实际上具有强烈的攻击性，反击性。她的小说《白话》、《斯人》、《厨房》都以一种特有的调侃、反讽方式对男性世界实施着无情的解构。她的机智和才情总是为她的小说带来出人意料的艺术效果。她在无情批判和讽刺男性的同时，对于女性还保持着一份清醒，在《女娲》等小说中，读者甚至看到了解剖的严厉。斯纾虽然在1980年代以写作散文见长，但1990年代的小说创作同样引人注目。与徐坤对于男性社会的挑战姿态不同，她的《红粉》、《故事》、《梗概》等小说重在对于荒诞人生境遇的体验书写，其对于男性世界的解构是幻想的、虚幻的。

除了前述创作之外，张欣、毕淑敏、张梅、乔雪竹、赵玫等的对于社会转型期欲望与灵魂、情感与理智等方面的困惑的书写和透视，都呈现出独特的深度。

1990年代的女性书写总体上的私人化，可能是由于自身的文化素养的局限，更有着实际上的对宏大历史叙述的反叛。历史叙述是典型的男性化空间，而女性写作的私人化拒绝进行男性化的宏大叙述，虽是边缘化的，但是在边缘化中同样在建构着新的

意识中心。尽管1990年代的女性写作其境界也狭窄，但它对于女性独特体验的开掘，却建构起了真正的女性主义文本，使女性不再是被叙述或者按照男性意识叙述，它使女性获得了突破被遮蔽的状态。法国女性主义作家埃莱娜·西苏则更是充满激情地呼唤："写你自己。必须让人们听到你的身体。只有到那时，潜意识的巨大源泉才会喷涌。"⑬而中国现代女作家苏青则说："置身在从前的男人的社会中，女子是无法说出他们自己所要说的话的"，至于新文学作品"也还是男人们写给男人们看的""虽然他们也谈到妇女问题，提倡男女平等，替我们要求什么，独立啦、自由啦，但代想代说的话，能否完全符合我们心底的要求，那可又是一回事了"。她提倡女子写作，"没有掩饰，没有夸张"地写作为女人的"我"⑭。女性作为一个独立的性别，她有着一种不同于男性的生命体验，她的创作也必然地展现了一个全新的世界，一个女性的世界。

注释：

①阿德瑞娜·里奇：《生来的女人》，转引自康正果《女权主义与文学》，3页。

②《强制性的异性恋和同性恋的存在》载《妇女、性别和学术》（标志选丛，芝加哥1983，156—157），转引自康正果《女权主义与文学》，4页。

③《从边缘走向中心：美法女性主义文学批评理论》，载《西方女性主义研究评价》126页，鲍晓兰主编，北京三联书店1995年版。

④张抗抗：《我们需要两个世界》，《文学评论》1986年第1期。

⑤我把张抗抗的《情爱画廊》看作是八十年代女性主义意识觉醒之前的带有传统文化特征的女性欲望化写作的在九十年代的

延续。

⑥转引自康正果《女权主义与文学》，中国社会科学出版社1994年版。

⑦铁凝：《无雨之城》，春风文艺出版社1994年。

⑧《黑夜的意识》，初刊于1986年11月15日《诗歌报》。

⑨参见陈玲《试探女性文体与文化之关联》，载陈炳良《中国现代文学新貌》，台湾学生书局1980年10月。

⑩西蒙娜·德·波伏娃：《第二性》，中国书籍出版社1998年版。

⑪凯特·米莉特：《性的政治》，钟良明译，社会科学文献出版社1999年版，第365—366页。

⑫唐敏：《霜降柿子红》，见于《生命的标志唯灵魂》，北师大出版社1993年版。

⑬埃莱娜·西苏：《美杜莎的笑声》，载张京媛主编《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社1992年1月。

⑭苏青：《苏青文集》，上海书店出版社1994年版。

第九章
写实主义文学思潮

第一节　写实主义理论的历史渊源和基本内涵

写实主义文学思潮以新写实小说为主体。也就在新写实小说出现的时候，写实主义文学出现了理论上的自觉。

新写实小说是1980年代后期涌现的一股小说创作潮流。“新写实主义”这一概念提出于1981年，小说创作发端于1987年前后，至1989年形成热潮。在大型文学期刊《钟山》1989年第三期推出“新写实小说大联展”以后，新写实小说及其评论便如雨后春笋，茂盛起来。什么是新写实小说呢？《钟山》介绍说：“所谓新写实，简单地说，就是不同于历史上已有的现实主义，也不同于现代主义‘先锋派’文学，而是近几年小说创作低谷中出现的一种文学倾向。这些新写实小说的创作方法仍是以写实为主要特征，但特别注意现实生活原生态的还原，真诚直面现实，直面人生。虽然从总体的文学精神来看新写实小说仍可划归现实主义的大范畴，但无疑具有了一种新的开放性和包容性，善于吸收、

借鉴现代主义各流派在艺术上的长处。”从以上所引述的内容可以看出，它以写实相标榜，以区别于传统的批判现实主义和“新传统”中的社会主义现实主义，具有显在的叛逆性。它基于对当时文学语境中占主流地位的“宏大”“典型”等贵族化现实主义的怀疑，重返真实生活的冲动是其动机。

新写实以1986年为契机，而1989年的动荡风云最终促使了它的成熟。因为中国知识分子的经世热情在“五四”以后第一次经受了致命的打击，殉道信念受到了无情的嘲弄，他们不得不告别国家意识形态，折返现实的而又无奈的生活层面。与精英知识者有着相同的心灵轨迹，经历了1980年代变化不居的文化风雨，中国大众的文化心态完成了由“激进”向“保守”、由理想向现实、由政治情绪向生活诉求的普遍转移。爱、和平、平凡与享受的基本满足，成为人们自我自觉的新的美学准则而广泛流行。这里，有两点值得重视：第一，这种大众日常之流，反映了一种在文化上趋于“保守”的平民趣味的胜利，而它的立足点，则在于强调人的日常生活的世俗要求和感性满足。人们表现出对于绝对“政治/道德”秩序的冷漠，不再全身心地沉湎于“改革开放”的政治理性之中，而是要求现实文化进程充分体现出人的日常生活世界里的动机与利益，希望与感受。“应该说，这种以感性现实的日常生活为出发点和归宿点的大众梦想，一方面重新构建了曾经被各种形式的政治热情所轻侮的世俗生活乐趣和价值目标；另一方面，它又彻底瓦解了那种以现实的牺牲来换取超越性精神/人格完美的永恒理性。也许，正因为现实本身并没有体现太多的崇高意义，生命完善的信仰也只是开始了一个永无止境的努力挣扎过程，因而人们完全有理由在普通人的日常生活满足中直接感受生活的赐予，在现在这个时候尽量享受日常生活的赐予。”①

新时期的写实潮流的涌现首先是一个文本的积累过程。王蒙的“在伊犁”系列小说，可以说是其先声。这些具有明清笔记小

说特征的作品以其对平民平凡生活的散文化呈现在当时颇受关注。其后文坛又出现了“纪实文学”热，张辛欣的《北京人》和贾鲁生的《中国丐帮大扫描》以及“红墙传记”中权延赤等人的传记写作，都在报告文学领域实现了对“英雄”的解构，并进行了非典型化手法的实验。刘心武的长篇小说《钟鼓楼》、李叔阳的话剧《左邻右舍》赓续了老舍话剧《茶馆》的风格，在小说和戏剧领域实现了生活化和平民化。

然而写实主义的代表性作家作品则出现在1989年前后，主要有刘震云和他的《一地鸡毛》《新闻》《单位》《塔铺》《新兵连》《故乡》等；池莉和她的《太阳出世》《不谈爱情》《你是一条河》《烦恼人生》和《冷也好热也好活着就好》等；方方和她的《风景》。除此之外，还包括一些被称为“新历史小说”的作家作品，主要有格非的《半边营》、刘恒的《狗日的粮食》等。这些小说及其创作者共同构成了“新写实小说”蔚为壮观的队伍。

但是写实主义文学思潮从新写实小说开始，却在新时期形成了一股长盛不衰的文学潮流。1980年代后期出现的新体验小说、新状态小说、新市民小说以及后期现代主义小说（如余华和潘军的创作）和后现代主义诗歌（如丁当、沈浩波等人的创作），都从现代主义的语言迷宫回归到写实的平地上。余华的《活着》《许三观卖血记》、潘军的《独白与手势》以及李亚伟的《中文系》、韩东的《有关大雁塔》等都是这样的写实主义的具有代表性的作品。

当写实文学出现的时候，出现了对此进行阐释的写实主义的理论。写实主义理论的主要武器是胡塞尔的《现象学的观念》中所提出的“还原”方法论理论。在“现象学”中，胡塞尔认为，现象学是“认识的批判”，是“对所有知识的置疑”。认识论还原的实行，就是“排除一切超越之物”，排斥一切“附加之物”，使

现象回到纯粹的现象。在这里，胡塞尔所说的现象学的还原，是指先验性的还原，或者说，还原到“主体性”上去。胡塞尔的还原是认识论的还原，也是思维方式的还原。

新时期的新写实主义理论家，从胡塞尔的现象学出发，借鉴了胡塞尔“还原”方法论理论，认为新写实是对革命现实主义所导致的“伪饰”之风的还原，使作家重新回到现实之中，回到真实的、原始的生活状态之中。他们反对创作主体情感的介入，和由此造成的生活的失真，他们企图在零度情感中实现对生活的“还原”。强调作者从作品中抽身退出，就像胡塞尔所说的那样，将自己用括号括起来，悬置在一边，保持中立，终止判断，放弃理智的深邃的把握，让事实本身呈现自明性，达到直观。②大约主体的表达就是想“表达”而已，作家在表达中，根本不想投入什么，也不想偏袒和褒贬什么，总之是总体上的淡薄和无动于衷。罗兰·巴特所提倡的“零度”的“作品”，正是“中性”的作品，也正是英国小说家奥威尔（George Orwell）所说的“好的散文像一扇玻璃窗”，作家要“据实报道”（tells it like it is）。“零度”者是指作家的语气要用陈述语气（indicative mood），不应该用虚拟语气（subjective mood）或祈使语气（imperative mood）③。

有人运用意大利新写实主义理论，认为新写实的还原实质就是“把摄影机扛到大街上”，提倡作家在创作中屏蔽主体的过度介入，以防止扭曲生活。在语言风格要求运用写实的、带有自然主义倾向的原状态语言，屏蔽带有虚构的情节性。强调或者说运用生活化的语言来烘托出日常生活的诗性。九十年代的写实主义反对新潮创作对于语言形式的刻意探索，不满足于先锋文学追求语言的雅化。写实作家常常“关心的是把生活变成自然的、有滋有味的语言”④。他们注重语言的本真色彩，以通俗的语言叙述世俗人生、世俗风尚。新体验小说创作“注重语言的生活化，口语化，平易近人，与纪实性的内容谐调。”⑤

第二节　平民主义：民本意识

进入新写实作家视野的是平民的生活内容，新写实小说具有明显的平民化倾向。

孟子曾说："君为轻，社稷次之，民为重。"在中国现代文学的"红色古典主义时期"，工农兵等下层百姓虽受到文本叙事的重视，但由于它在塑造人物上追求典型化，追求"高大全"式，因此，使这些人物虽出身于民间，但却实际上脱离了平民的下层地位，而越升为贵族阶级。这种新血统化文本行为很显然是与"五四"以后中国精英知识分子所秉持的平民主义反血统化的要求相背离的。

与"红色古典主义"倾向背道而驰的，新写实小说家有着很强烈的平民意识。《瑶沟人的梦》的作者阎连科在关于该小说的创作谈中开篇就说："人家说作家要有平民意识。我觉得作家应该有平民意识。人家说平民意识是作家思想的魂灵，我觉得平民意识应该是作家思想的魂灵。人家说平民意识越强，作家越伟大。我觉得平民意识不强，也就难成为作家。"⑥在这种平民意识的驱使下，新写实小说家把目光投注于一般的有着七情六欲、有着享受生活的欲望，承担生活的失落与沮丧，谈不上伟大和渺小、高尚与卑下的"活着"的小人物，如小公务员（《一地鸡毛》）、小公务员拣垃圾的母亲（《你是一条河》）、汽车售票员（《冷也好热也好活着就好》）和新闻记者（《新闻》）等等。传统的现实主义文学中所谓的"小人物"，一种如契诃夫的《小公务员之死》中的主人公，他是被作为社会受害者的代表符号来写的；另一种如"红色古典主义"时期中的小人物则是被作为阶级

的代言人来加以塑造的。这两种小人物虽人微但言并不轻，承担的社会意义并不小；而新写实则拒绝让小人物去承载这类社会大意义，它只给他们作为普通人的权利及其人文内涵，从卑琐和庸常中开掘他们本来的美学意义。

直接书写平民是写实主义的普遍特征，但还存在着另外一种方式，那就是将"英雄""领袖""贵族"平民化。如在权延赤的《走下神坛的毛泽东》等领袖传记文学中，就大量书写了领袖的吃喝拉撒睡，写了他们的私人情感，写了他们的不为外人所知的内心隐秘。这就把领袖拉到了平民百姓的普通人的位置来进行表现了。梁小明的诗作《读鲁迅书》没把鲁迅神化，却与之交朋友，把鲁迅当作一个平凡的温和师长，他把手放在我的手上，抽大烟斗、皱眉、弹烟灰。生命细节的刻画，流泻出鲁迅对青年的理解关怀与爱。这种凡俗化描写，这种倾心交谈的写作方式，把诗彻底从高傲和贵族气中解脱了。

写实主义喜欢写平民的庸常生活，写他们的家长里短，关注他们的日常生活状态，关注日常中的生命意义。在当官的算不得神圣，做民的也不卑下；光彩赢人处不打折扣，丢人现眼处也不需掩饰。对准谁都会不留情地剥去"伪装"的外衣。不夸饰大事，也不忽略小事；不倾慕胜迹，也不贬抑败事，一概用普通百姓的眼光看取一切。老张升任局长和小林家的一斤豆腐馊了分量是相等的。

写实主义也写出了平民的日常的悲哀，困窘的生存状态，和生命的灰色。方方的《黑洞》中陆建桥总是处于一种黑洞般的尴尬处境中；池莉的《烦恼人生》中印家厚总是陷于难以摆脱的烦恼人生之中。但同时，写实主义小说在对芸芸众生庸常生活的描写中常常突出其中执著的生命状态，或在平凡的婚恋生活中感受与体验生命的存在，或在普通的人生历程中突出生命的顽强与挣扎，从而颂扬生命的本真意义。

写实主义作家那里，创作主体的姿态被调得很低，和平民百姓处于同一地平线上；就是作品的表现对象可能是“领袖”“英雄”，但也把他们降低到平民百姓的位置上来审视和考察。例如刘震云的作品一般都有一个叙事人，但这不是鲁迅《故乡》中的“我”那样作为高视点的审视者出现的，而是作为一个平民角色来叙述故事的。作家自始至终保持着平民的心态，文本自然也就形成了平民化的格调。

第三节　生活流：原态展露

平民化倾向是通过叙述语言的充分平淡化，生活化来表现的。

写实主义文学崇尚写实，主张作家以“局外人”的身份对生活进行不加“雕琢”的“记录”。反对传统现实主义的所谓“再加工”和“典型化”；认为文学的失真、虚伪和生活的被扭曲以及政治权力话语对文学的控制正是通过“典型化”来实现的。

传统现实主义文学多以故事或主观逻辑为编码线索。在叙事性文学作品中呈现为故事由开端而发展而高潮而结局的这种顺序性的结局。故事往往追求戏剧性的冲突，欲在激烈的矛盾冲突中展示人物性格的多侧面，力求情节的曲折生动。在情节与情节之间，又讲究前有伏笔，中有照应，后有着落的因果关联。从根本上说，传统现实主义的这种戏剧化因果化的情节发展设置，体现了一种知性思维方法，情节的铺展沿着发生、发展、高潮和结局的顺序，必然成为因果关系统辖下直奔既定主题的流程。情节成为人物命运、性格塑造的负载和手段。情节的展示过程也就是主题思想的演示过程，叙述的过程就是判断过程。⑦

新写实小说虽然并非绝对排斥“故事链”的存在，事实上也确有一批新写实小说具有完整生动的故事情节，如刘恒的《白涡》、方方的《白驹》和池莉的《太阳出世》，但更多的却是拆散故事零件进行重新排列组合，使其呈现多头并进、复合交叉的横切生活片段的缝制。梅特林克说：“日常生活中有一种悲剧性，它比巨大的冒险事件的悲剧性远为真实，远为深刻，远为符合我们真正的存在，很容易感觉到它，但把它表现出来却并非易事。”新写实小说正是意识到了这种日常性中的悲剧性，才把生活流作为自己的艺术追求。刘震云是书写生活流的高手。他的《一地鸡毛》和《单位》极其细致地以旁观者的视角记录主人公小林琐碎的生活和心理，诸如单位同事的勾心斗角，结婚时申请住房的周折，孩子入托中的期望——满足——失望，真是吃喝拉撒睡油盐酱醋茶应有尽有，无所不包，既不是平平静静，也不是波澜起伏，流水一样的生活既有几分甜腻也有些许苍凉。比较典型的还有他的《新闻》。意大利 1940 年代的“新写实主义”电影主张“把摄影机搬到大街上去”。这部小说就是通过一个新闻记者的眼光来看待生活，解构被典型化（或曰歪曲化）了的“新闻”，还原生活的真实。

方方的中篇小说《风景》也很有代表性，很能代表新写实小说在情节设计上的趋向。小说叙述了汉口河南棚子里的一个 11 口之家的世事沧桑。父亲原本是条汉子，曾经有过令儿女们骄傲的惊险而悲壮的历史，如今又肩负着全家人的生活重担。母亲像母鸡一样营造家计和照护儿女们。当锻工的大哥多年如一日地提着半斤米和一碟咸菜去上班。当水手的三哥闯荡长江，孔武有力生性豪放。五哥六哥干起了个体。七哥从五岁起拣破烂补贴家用，还经常遭到父亲的毒打和姐姐的欺辱，后来又下乡返城上大学，但还是萎萎琐琐的样子，后来和自己并不爱的高干女儿结婚，物质生活丰富了但精神还是很委顿。这家 11 口人的生命中

充斥着夫妻打架、父子斗殴、兄妹相互侵凌等令人痛苦而又稀松平常的事体。

表面上看，这部小说似乎是以七哥的成长经历为叙事经纬的，但实质上它是由全家众多人等的生活片段切割后组织而成的，桩桩件件，林林总总，彼此独立，缺乏内在的逻辑联系，构不成传统现实主义的那种缜密有致，因果相因的情节。然而，这正如中国画的散点透视法，如同西洋画的焦点透视，你看见的很可能是由一个定点延伸而去的情节链，而散点透视则不同，它移步换形，视向多变，前者着重表现一个主题，而后者则重在烘托意境。由于新写实小说追求的是生活的呈现，是生活断面的组合。因此，“流”与“流”之间，常常是偶发的，突现的，无因果的状态。

现实主义平民意绪是通过生活流来表现的，而实现生活化，语言则是其中重要的一个环节。新写实小说和新生代诗就是凭借着口语和俚俗化语言来呈现这样的生活流感觉的。一般人以为，诗与美乃孪生子，传统诗语符含蓄婉约，所以面对后朦胧的语言时便禁不住惊惑，神圣的诗语言怎么竟可以平淡到这样彻底的程度？可是当将观察视角调整到生命本体时就会发现其存在的合理性。如《在 4 号楼 210 号客房》（江堤）“夜半的时候/许多感觉已经睡去/我就很孤独/总想你送我一个礼物或别的什么”，不故作高深之语，更无洋化妩媚之嫌，出奇平静的语气却把情感渲染得细腻缠绵，悠长旷远。虽娓娓道来却比高声大喊更有力。

这种对生活的原生状态的追求是基于一种哲学，即素朴的、原生的才体现出存在之本真和美。悬置判断，才显现现象。作者退场了。在生命的流水文本中，文本解读的重负被卸去，读者忘却了文本外壳的存在，而直面存在的本身。从中也看不到引人入胜、曲折离奇的情节演绎，能读出的只是原生的、自由状态中的事件。一种自在自明的，即“自身显示自身”的生存状态。所说

的只是生活琐事，不是因果连贯的情节，只是生活的片面和断面，在文本中故事显得拉拉杂杂，丧失了秩序的庄严性，从而体现了它的平民化倾向。这种感受与茶的体味非常相似。日本文化学者冈仓天心（1862—1913）在《说茶》中讲了一个寓言故事："释迦牟尼、孔子和老子曾经站在一坛子醋——生活的象征——面前，每个人都用手蘸醋之后，放在嘴里品尝。注重事实的孔子说，醋是酸的；佛祖说，它是苦的；而老子说，它是甜的。"写实主义的生活流是酸的，是苦的，但也是甜的。

但是，必须看到，写实主义构筑的世界虽有人间烟火味，但多为琐碎平庸浅薄无聊的生活毫无诗意与深层的展览。如后现代诗歌中丁当的《爱情夜话》、大仙的《工艺品》等诗，只是市民主义的苍白而萎缩的无可奈何与流水账，很难产生共感效应。文学创作强调主体意识无可厚非，但个体意识不与群体意识、人类的本质接通，不上升为人类情思的诗意闪烁，就难以得到读者认同，疏远人类的艺术必然被人类所疏远。

第四节　零度情感：主体超越

写实主义文学排斥主观的介入在叙述故事时，作家尽量置身所叙述的文本之外，不加干涉和评价，更不要说进行加工了。

刘震云的《新闻》以摄影记者的镜头般的叙述，几乎是原始地展现了生活中的见闻。作家的主体被置身于所述故事之外，而是非的曲直和道德的评价都交给了读者。这样的主体的超越，由于是作家主体的道德退场，因此显示出冷漠的叙述语调。儿子居然希望父母早死，不死便使她死，孙辈们骨子里居然也无所谓（池莉《落日》）。这种反人性的故事，被作者处理为一种生活的

日常故事，轻描淡写，生存的冷酷留给读者自己去感受。池莉的《烦恼人生》和刘震云的《单位》用流水账的同步叙述与现实保持一致；用冷漠的“零度叙述”避免了作者感情色彩和感念预设的侵入，保持了“生活的原生态”。这样就打开了一个终止优雅和诗意，摈弃理论预设和价值判断之后的“此时此刻人的在世状态”。

不过，这种零度情感在很大程度上只是一种理论形态。尽管新写实小说家在创作中尽量避免创作主体对文本的干预，但文学创作毕竟是一种主体活动，它不可避免地受到来自创作主体的影响。W·C·布斯认为，就小说的本性而言，它是作家创作的产物，纯粹不介入只是一种奢望，根本做不到，“在小说中，提出它们的行动本身就是作者的介入。⑧只不过较之于传统小说作者直接抛头露面的简单形式，现代小说的作者介入更为复杂、隐蔽和精巧，介入的方式变了，作者并未在小说的大千世界中销声匿迹，而是以“隐含的作者”出现。因为小说的阅读有“一种基本要求，读者需要知道，在价值领域中，他应站在哪里——即需要知道作者站在哪里。”《一地鸡毛》中的小林就是隐含的作者，他所提供的平民视角，既是作者的立场，也是作者要求读者所应站的立场。因此，零度情感在新写实小说中是存在的，但不是绝对的，而是有限度地在其中运作。作品叙述中的反讽语调正泄露了作家的创作倾向和真实心态。作家有时故意制造隐含作者与叙述者之间的对立，使它们构成复调和反讽的关系。如谌容的《懒得离婚》《啼笑皆非》、方方的《风景》、刘恒的《狗日的粮食》。在《风景》里，作者因为以一个出世仅仅存活十六天的死去的婴儿作为叙述者，而给整个叙述带上了特殊的审美效果，更因为这个叙述者所取的情感态度与隐含的作者的对立，与读者的常态常识也大相径庭，故而从中激活出许多言外之意。所以在新写实小说中，读者还是会发现作家们的倾向性，即对生活的无可奈何的

情绪和无奈之下埋头享乐生活的情绪。

这种“世俗化”的情感要求，它虽被指斥为“庸常”和“琐碎”，被指斥为缺乏彼岸精神的“感官主义”和“物质主义”，甚至是“犬儒主义”，但也正因为如此，它反而变得十分充实和生动。生活因此不再是离现实相当遥远的某种精神存在，不再是“伟大”和“崇高”之类空幻的想象，而是人在现在的脚踏实地的活动；生活意义尽管沦落为现实感性的直接目的，但却可以在感性的具体生动性中给予人们生活享受的喜悦。

当然，写实主义并不仅有小林式的对生活享受的自足的喜悦，它还有出于务实的对于好日子的体谅。先锋小说家余华在《活着》中将形而上意义上的“活着”充分世俗化，使之成为平民百姓形而下的生命延续的本能冲动。“过日子”就是“活着”，它没有什么崇高的意义和价值，但却是最实在的目的指向。我们来看池莉由四部中篇小说结集而成的小说集《不谈爱情》。爱情是小说家历来所喜欢用来赚取读者眼泪的素材，但池莉却“不谈爱情”，原因即在爱情的虚幻性、彼岸性和非直接目的性，它与“过日子”相去甚远。理解了这一点，我们就理解了人情练达的梅莹（《不谈爱情》）为什么主动捏断了庄建非对她的婚外情？坚忍不拔的辣辣（《你是一条河》）为什么在守寡后始终拒绝小叔子的求爱？毛头小伙子牛仔赵胜天（《太阳出世》）不仅没有同自己妻子离婚，在孩子出世后，他反而上班搞革新，下班念大学，回家操持家务，成了名副其实的好丈夫？究其原因，都是出于顺顺当当、像像样样“过日子”的考虑。这种考虑不仅是为自己，更主要是为了完成对于家庭的一种责任，所以带有自我克制、自我反省、自我牺牲的意味，是务实精神的胜利。从这个意义上说，所谓的新写实也就是世俗化的“新务实”。

上述的世俗化，既然是创作主体融入现实生活的体现，是社会大众对现在既成生活的服从的表现，它就必然地带有阿Q式

的自我娱乐的痕迹，从启蒙主义的角度来考虑，它又是市民生活观念的体现。

第五节　写实中的现代主义意味

新时期的写实主义的生活流叙事方法，带有自然主义的特征。但其本质却不仅仅是自然主义的而且也是现代主义的。

写实主义文学无论其写作手法还是精神实质都掺和了现代主义所特有的艺术精神和表现手法。直感的介入，“非典型化”的运用，注重生命体验，消弭文本的“意义”，设计独特的叙述方式，追求反讽的效果，使新写实小说具有了现代艺术的品位。

但是写实小说家不像先锋小说家那样刻意追求现代艺术技巧的运用，它注重的是“皮里阳秋”的意蕴和水到渠成的融合。如刘震云的《新闻》就是以一个新闻记者的身份，去采访，把生活中的琐事累积起来。“故事”随着人的活动散漫地展开着，开始是随意的，结束也是随意的。但流动着的生活中自有韵味，而这韵味不是牵强地设计出来的。而从大的框架来看比较注重艺术设计的则是方方的《风景》，其中有以一个特别的叙事人——出世仅十六天的死婴，作家以他的视角来观察充满贫穷、苦难和愚昧的活人世界。这个本该受到同情的早夭者对人世间也充满了怜悯和失望。手法虽近乎荒诞。然而一进入正式的叙述，这个死者就又与《新闻》中的记者一样，他所目睹的生活景观却一点儿也不荒谬。情节的展开就像生活本身，无拘无束，错杂散乱，虽无时空大幅度的颠倒，却在漫不经心中显出洒脱。这可见作者在创作中吸取了意识流的自由运思逻辑。

至于象征手法更为写实主义文学家所惯用。如《烦恼人生》

《伏曦伏曦》《一地鸡毛》，这些题目本身就富于象征意味。作品中作家更是经常用似是而非的模糊手法将之运用得不着痕迹，典型的是《冷也好热也好活着就好》对女售票员的思想与城市公交车的速度模糊交替呈现。有时作家也常用细节的放大功能使一件稀松平常的物事具有象征意味，如《单位》里的“梨子”和《一地鸡毛》中的“豆腐”。这是一种电影化的手法，当一个细节被放大到引人注目的时候，这样的细节自然具有了非同寻常的意义。因为通过这样的放大“梨子”和“豆腐”就成为人在社会中的地位的标志物，一个符号。而苏童的《离婚指南》则是把一个个体的生活事件加以放大，使之成为关注的中心，这也达到了象征的目的。与传统的象征主义的象征意味的绝大联系在于通过客观化而实现象征目的；但它们之间的绝大区别在于传统象征主义文学具有一个显在的象征客体，它明显地是由创作主体构塑出来以达到象征的目的的，而写实主义的象征则是生活的自然呈现。是阅读主体通过对琐碎的生活的感受而体悟出的普遍性意义。从语言哲学的角度来说，这就是大象无形，大音稀声。阅读主体的丰富感受是“无”中的“有”。从文化心理上来考察，这样的写实主义倾向则是现代社会喧嚣之后的返本归真。它根底上是基于现代主义意义上的对于人的存在的悲观思考和对于工业社会的规避。

上述的写实主义倾向，在先锋派小说的1990年代后期，在后现代主义诗歌创作中得到了更为广泛的表现。余华的小说《活着》《许三观卖血记》，潘军的《独白与手势》以及韩东、沈浩波的诗作中那种纪实化和生活化手法与现代主义和后现代主义精神得到了水乳交融的地步。（具体参看“现代与后现代主义文学思潮”的有关论述）

不过，上述的有关写实主义文学的论述，笔者基本上是在一个流派的意义上来对它进行分析的。但从新写实主义的作品中，

我们还可见到它的多种“染色体”：《伏曦伏曦》《塔铺》的新写实带有浓重的文化寻根意味；《白雾》《黑洞》《风景》，其新写实明显带有反讽性的先锋派异质；而《单位》《一地鸡毛》《烦恼人生》《你是一条河》这样的新写实则揉有自然主义和“生活流”的韵味；而经常被批评界作为新写实的规范性、标准性文本的就是《单位》这样的小说。新写实之后的所谓的“新体验”“新状态”中的何顿（有长篇小说《我们像葵花》）等所接续的正是新写实的自然主义的生活流余绪。

注释：

①王德胜：《文化的嬉戏与承诺》，河南人民出版社 1998 年版。

②《现象学的观念》，上海译文出版社 1987 年版。

③转引自《董桥散文》，浙江文艺出版社 1999 年版。

④《新写实作家、评论家谈新写实》，《小说评论》1991 年第 3 期。

⑤赵大年：《几点想法》，《北京文学》1994 年第 2 期。

⑥阎连科：《关于平民意识的几句闲言》，《小说选刊》1990 年第 6 期。

⑦王少元：《论新写实小说之于现实主义的变异》，《理论学刊》（济南）1992 年第 1 期。

⑧W·C·布斯：《小说修辞学》，北京大学出版社 1987 年版。

第十章
现代与后现代主义文学思潮

第一节　现代主义的传播与实验

从目前的界定来看，诸如“意识流”、“超现实主义”、“新小说”、“魔幻现实主义”、“新写实主义”、“象征主义诗歌”、“荒诞派戏剧”和“先锋小说”、“新历史主义小说”、“朦胧诗”、“第三代诗”、“新生代”、“未来主义”、“垮了的一代”、“女性主义写作”、“意象主义”、“印象主义”和“立体主义”等等概念都属于现代主义的范畴。

我们把这一切都称为现代主义，而正如李今所言：“许多标准的名称都令人生畏地纠缠、重叠在一起，无论现代主义是这一系列运动内部所用的词语，还是用来描述这一系列运动的词语，它形成了一个由许多在性质和程度上根本不同的运动所组成的难以确定的综合体”。①很显然其涵义“已经多到了单独使用就毫无意义的程度”②，这“是个声名狼藉的概念”③

现代主义产生于第一次世界大战后世界经济大萧条时期，它广泛运用各种超现实的手法，诸如象征、反讽、暗示、颠覆、戏

仿等手法，来表达现代社会中人的异己、荒诞感受和存在意识。在长时间的历史演变中，它具有了“与艺术中的实验活动相联系”④的意义。

现代主义是中国现代文学的思潮之一。鲁迅的《野草》《故事新编》、李金发等的象征诗、戴望舒等的现代派、十里洋场中的新感觉派和九叶诗派的创作都是现代主义的成果。而由于当代（1949—1980）社会政治的阻隔，使现代主义曾经一度停止传播。1980年代的思想解放思潮使现代主义得以重新传播并在文学领域中获得实验的机会。

中国文化具有强大的排他性，无论是在20世纪的1920—40年代还是在1970—80年代，现代主义在中国都是作为异类出现的。李金发、戴望舒和十里洋场中的新感觉派在文学史中是灰色的一群。在极左的政治话语中，“现代主义”是西方资本主义没落时期的产物，是“反动”而“腐朽”的。因此，现代主义在中国新时期的当下无论它以何种形式出现都是非法的。新时期最初的现代主义理论介绍者和创作者在理论上都不得不声称对其持“批判吸收”的态度，他们试图借鉴其形式，而摒弃其内容。从理论上说，任何一种文学思潮，形式和内容都是不可分离的，同样现代主义的形式也是不可脱离西方的世纪末情绪而存在的。新时期之前的“文革”岁月为中国现代主义表现“荒诞”情绪提供了最初的，也是合法的（为现实权力意识形态所确认的）经验资源。朦胧诗人的创作就是最初的，也是最成功的实验。但朦胧诗人的反叛精神，最主要的是指向专制主义，而人治中国的现实与之有着巨大的抵触。虽然朦胧诗人的实验是成功的，但并没有改变现代主义的非法地位。

但中国人文知识分子的认知水平在朦胧诗上经受住了考验，于是，在种种借口之下现代主义在热烈地传播着。1970年代末至1980年代初，文艺争鸣和批评的起因一般都是对西方现代主

义及其所依据的理论基础——非理性主义哲学的介绍。据统计，仅在1979—1980年这短短的时间内，国内介绍西方现代派文学的文章就有400多篇，专著10余种。⑤当时促生现代主义文学运动在西方兴起的几位非理性主义思想家，如叔本华、柏格森，尼采、弗洛伊德的思想学说被重新炒热。以他们的非理性主义哲学为背景而产生的象征主义、意象派、未来主义等也随着禁忌的解除而逐渐得到公允的对待。波德莱尔、王尔德、魏尔伦、马拉美、叶芝、梅特林克、奥尼尔、庞德、霍普特曼、乔伊斯、艾略特、罗伯·格里耶、加西亚·马尔克斯、博尔赫斯等现代主义作家重新为中国作家所熟悉。1980年前后出现了许多介绍西方现代派文学思潮的文章，如高行健的《现代派技巧初探》、袁可嘉的《欧美现代派文学概论》等都对西方的现代主义有着较为准确的阐释。

关于现代主义的传播是在激烈的论争中进行的。1980年代初，一些外国文学研究工作者就开始讨论如何看待和评价“西方现代派文学”问题；1981年，诗歌界在对于“朦胧诗”和“新的美学原则”的讨论中，也涉及到当代文学如何借鉴“西方现代派”的问题。在这一时期中，影响较大的主要是发生于1982年的两次论战。一次是“现代化与现代派”问题的讨论。事情是由徐迟的《现代化与现代派》的文章引起的，此文发表在《外国文学研究》1982年第1期上，原是作为《外国文学研究》1980年以来开辟的“关于西方现代派文学的讨论”的总结性文章，结束两年来的争论的，不料却引起了更大的争论。徐迟对西方现代派文学进行了一分为二的分析，认为它与社会的现代化有相联系的一面，并提出“应当有马克思主义的现代主义，我们要用马克思主义来研究现代主义”。徐迟的文章及有关“现代化与现代派”的看法，把西方现代派与中国当代社会及文学的现状结合起来。促动了有关现代派问题的讨论由“外”向“内”的转折。另一次

论战的缘起，始于高行健的《现代派小说技巧初探》的小册子。这本小册子包括了许多评介现代派小说技巧的内容，使人读起来耳目一新。因此读了这本小册子之后，王蒙写了《致高行健的信》⑥，冯骥才写了给李陀的信——《中国文学需要“现代派”》，李陀也写了给刘心武的信——《“现代小说”不等于“现代派”》，刘心武又写了给冯骥才的信——《需要冷静地思考》⑦。他们虽然在具体看法上不尽相同，但都高度肯定了高行健不拘于传统文学探索现代派小说技巧的创新性意义。这四封关于《现代派小说技巧初探》的通信，后来被人们称为引起“空战”风波的“四只风筝”。徐迟的文章、高行健的小册子以及王蒙等人的通信陆续发表后，自然引起了文学界的关注。一些同志撰文对其中的一些观点进行商榷。《文艺报》等报刊还举行了有关座谈会。讨论的中心，依然是如何看待“西方现代派文学”，以及我国文学发展的方向等问题。这两个讨论尚在进行之中，1983年初徐敬亚在《当代文艺思潮》发表《崛起的诗群——评我国诗歌的现代倾向》，又引起了新的争议。该文提出的“强烈的现代主义文学特色的新思潮”，“标志着我国诗歌全面生长的新开始”的看法，遭到了文评界和诗评界一些同志的批评与反驳，这使有关现代派与中国文学的发展问题更加热闹而激烈。

1985年之后，由于文学创作中出现了带有强烈的现代主义倾向的小说、诗歌、话剧等，文学中的现代主义问题，又不可避免地被提了出来，并逐渐成为理论批评中的重心之一。这次探讨因较多地结合了创作现象，具有一定的实在意义。由于人们的文学观念较前进一步开放或松动，在有关现代主义倾向问题的讨论中，过去那种简单、粗暴的做法也大大减少，从而使讨论在健康化中达到了一定的深度。

另一方面是创作的实验。朦胧诗人的创作、王蒙等人的拟现代派小说创作和高行健等人的实验话剧的创作，都广泛借鉴和引

进现代主义的某些写作手法，如朦胧诗人的意象化手法、实验话剧的象征手法、王蒙的作品对意识流手法的运用等。对现代主义的探索就这样由潜流而浮出历史的地表，中国作家的文本实验也已开始。这实际上是一次全新的探险，因为虽然在1920—1940年代李金发、戴望舒、卞之琳、九叶诗人和新感觉派小说家都已做过成熟的创作，但由于1950—1970年代的隔绝，尝试必须重新进行。先是在极度压抑中的朦胧诗的强力萌生，产生了如顾城、北岛、舒婷等一大批诗人。意识流小说在伤痕的悲悼和改革的呐喊中诞生，宗璞的《我是谁?》，王蒙的《春之声》、《蝴蝶》和茹志鹃的《剪辑错了的故事》、谌容的《减去十岁》等小说开拓了一个全新的现实之外的心理时空。与此同时，宗福先、高行健等人的话剧《屋外有热流》、《一个死者对生者的访问》、《绝对信号》和电影《苦恼人的笑》等都把现代主义的手法引入创作领域。

关于这一时期的现代主义的创作只能把它看作是现代主义在新时期的实验。许多人在谈到新时期的现代主义文学倾向时，都冠以“中国的”或“中国化”三个字，用以强调它与西方现代主义之不同。还有的人在文章中一再指出，中国的所谓“现代主义”并不是真正的“现代主义”等等。这些提法中都暗含了后来的“伪现代派”概念的某些意思在内。在《文学评论》和《文学自由谈》联合召开的“文学编辑谈文学”座谈会上，郑万隆、丁临一、魏威等人都谈到了新时期文学中存在着的“伪现代派”问题。他们认为，严肃的“先锋文学”的探索是值得肯定的，但现在确有一些作者在“强行模仿”、“玩弄技巧”，让人觉得不伦不类、装腔作势。朱大可在对中国现代主义的不成熟的批评中，表现出一种对真正现代主义的期待。他认为，新时期文学的现代化进程，开始于国家和社会的现代性的丧失，这使现代主义从未成为事实。西方现代主义文学显示了文学对人类技术文明及其灾难

性后果的空前绝望的沉思。在严格的意义上，中国的现代主义只是某种近代主义，它旨在反抗来自垂死的中世纪意识形态的压力。当代文学已经再度返回“五四”的起点，重历生命解放和精神自由的进程，卷入文学进化的第二度循环。他指出，“当代文学的现代主义化，指望于时间的这种无限延宕”⑧。在我国还没有出现严格意义上的现代主义文学这一点上，季红真持着与朱大可同样的看法，与朱大可不同的是，季红真还进一步认为，将来能否产生出现代主义，也大可置疑。她认为，阻碍我国出现现代主义文学的原因是多方面的，这里有物质生活水平的限制的原因，有缺少现代主义文学产生的哲学土壤的原因，有文化心理机制障碍的原因，还有风格承传的多元性质和精神特质的差异等方面的原因。这些都使得现代主义之于中国文学，只能是一种参照、借鉴作用而已⑨。与此相反，邹平认为，那种认为处于第三世界的我们不可能有产生出后工业社会的现代主义文学的“文化落差”论，是根本站不住脚的。中国本体文化中的历时性文化差异近年来正在不断缩小，而从总体上来说，文化落差不但不会成为中国产生现代主义文学的障碍，反而是现代主义文学在中国得到生机的一块深厚土壤，如它在拉美当代文学中衍生出魔幻现实主义一般⑩。吴亮也持有与此相似的看法，他以莫言、残雪、韩少功三人的作品为例证，认为在新时期文学中，那些沿海的、较早和工业城市有商品联系、交通便利、较多接受工业文明影响并倾听外部世界声音的乡村，迄今没有产生过具备“现代主义倾向”的文学作品，倒是地处内陆的、闭塞的、长时期凝滞不前、葆有自己固定的生活方式、习俗、传统和宗教意识的乡村，在近几年里陆续涌现出带有较明显的“现代主义倾向”的文学作品来。⑪吴炫认为，有些人所认为的中国现代主义，目前还是一种小圈子艺术，若要想使它走向社会并占据世界文坛的一席地位，则必须摆脱对西方各种现代主义的模仿和照搬，向世界提供一种

可以涵盖东方文化神韵的、文化与文学相一致的现代主义，即向世界贡献一种我们自己的现代主义。他认为，实现向世界贡献我们自己的现代主义的困难在于：一方面，我们肩负着沉重的改革和建设的任务，文学不得不完成一些功利意义上的任务；另一方面，当我们不满足于这种状态时，我们又会厌恶自身的贫困转而模仿西方文化和现代主义，从而使东方文化及其命运成为我们文学的空白地带。我们在文化上面临着迷失自己的家园的危险，我们要向我们自己去寻求。⑫

但尽管这些创作都带有明显的机械模仿的痕迹，缺乏深层次的现代主义意识，有着“为赋新词强说愁”的嫌疑。但这些创作为后续作家对现代主义的熟练操作提供了前范本。尽管一些现代主义的提倡受到了阻抑，如至 1984 年初徐敬亚不得不发表《时刻牢记社会主义方向》一文，以检讨自己的“过失”。尽管如此，现代主义的论争和实验，涉及到了文学的本体，它传播了与朦胧诗一致的美学原则。至 1985 年，所有的人都自觉不自觉地承认了现代主义存在的合法性，承认了其内在追求的合理性。现代主义终于争得了它在新诗史上的一席之地。正如谢冕所说“它不可承担诗全部功能，相反，我们在承认诗的多元格局下，承认这种倾向的内心追求的历史进步性”，是对《女神》以后断裂的修复。袁可嘉也认为，在以象征手法为特征的“朦胧诗”中，在引进西方意识流小说技巧而形成的“东方意识流”小说中，在超越传统话剧手法的实验戏剧中，在以主体论为代表的新的文学批评中，都可说明，新时期以来我国当代文学表现出来的现代主义影响，是广泛而深入的⑬。

正是这些理论养育了一代中国实验诗人、实验戏剧家和先锋小说家。

先锋小说家潘军在他的小说《悬念》中这样写到：

三十岁左右我结识了博尔赫斯。我觉得他手里把玩的那柄中国老人的拐杖是我送的。那时我甚至连大师也敢轻视，但这个阿根廷人是个例外。我想要打倒博尔赫斯是困难的，需要一个或几个世纪的努力。我于是断然放弃了这个念头，转过头来公开效仿他。我认为向博尔赫斯投降是明智之举。

第二节 关于现代主义的论争

随着理论讨论的延伸和深入，当文学和文艺中出现了大量的不同于传统的革命现实主义创作的时候，理论界总是习惯于用“现代主义”来综括这样的文学和文艺的现象，而“现代主义”到底是什么？自然引起了思考。

1．文学中现代主义产生的背景

西方在19世纪末就产生了现代主义文化思潮，那么，中国的现代主义的产生又具有着怎样的背景？

新时期的现代主义文学是西方现代主义影响的成果。有人从文学流派和文学思潮的角度，认为中国新时期的现代主义文学思潮是西方现代主义文学影响的结果。如缪俊杰认为，新时期文学形成了四个大的流派：“现实主义深化派”、“象征写意派”、“文化寻根派”、“荒诞魔幻派”，其中“象征写意派”明显地受到西方现代主义的影响，“荒诞魔幻派”更是对西方现代主义的模仿⑭。陈剑晖认为，新时期十年有四个主要文学思潮：反思文学思潮、人道主义文学思潮、现代主义文学思潮、文化寻根思潮。而现代主义文学思潮又分衍出三个支流：心理现实主义、新诗潮、生存主义。它们在西方文学思潮的影响下产生和发展起来，

并逐渐形成了一股具有中国特色的现代主义文学思潮⑮。

有人从小说创作的历时性发展来看现代主义文学对它的影响过程，如宋丹认为，新时期现代派小说流向的第一个浪峰，是王蒙等人对于西方意识流小说的借鉴，它们对过去一直奉为惟一的旧现实主义创作模式的大胆突破，率先把借鉴西方现代派艺术纳入了新时期小说创作的轨道，引起文学传统观念的连锁裂变。掀起现代派小说流向的又一次浪峰的，是1985年出现的以刘索拉、徐星为代表的一批青年作家，他们明显地借鉴了西方“黑色幽默”的艺术手法，带有强烈的反传统的艺术倾向。论者认为，如果说新时期现代派小说的创作实践，有着一个由单一化的现代派形式借鉴，到多层次的现代派技巧组合的过程的话，那么马原、陈村、残雪等则是后者的代表。在他们的作品中，很难认定共同的或是单一的某种现代派品格，却可以发现糅于其中的也是局部的“意识流”、“超现实主义”、“新小说”、“魔幻现实主义”等小说手法，乃至“象征主义”诗歌、“荒诞派”戏剧等表现意识的影响⑯。同样是概括中国作家向西方现代派文学借鉴的过程，周介人注重，由表及里、由浅入深的渐进，认为这种借鉴主要经历了三个阶段：1．小说技巧的借鉴，2．小说观念的借鉴，3．小说意态的借鉴⑰。戴冠青更侧重于文学意蕴上的影响及其给小说带来的变化，认为其主要表现在于：“形象化的抽象，使小说通向哲学”；“象征，使小说给人以诗的启示”；“漫画化，增强了小说的概括力”⑱。汪昌松则关注西方现代派文学给近年小说在结构艺术上带来的渐次变化。1976年至1978年的“传统结构技法的延续与开拓”，1979年至1982年的“多向交叠与意识流动”，1983年至1987年的“多文化的综合呈现”⑲。

有人从多角透视的大视野来看西方现代主义文学对新时期文学的影响，代表性的意见如季红真的文章。她认为，现代主义对于新时期文学的影响，表现在“心智模式”、“感知内容”、“形式

技法”等多方面。在深层的“心智模式”方面的影响及其结果，主要有“审美意识的蜕变”——表现说创作论的出现，“认知模式的重铸”——二元对立的价值冲突的显现，“知觉形式的变化”——焦灼不安的情绪特征的凸现。在“感知内容”的变化方面，近年小说也增添了传统文学不曾有的现代主义色彩强烈的新内容，如“自我的分裂感”、“自我的丧失感”、“自我的渺小感”、“孤独感”、“荒诞感”和“混乱感”等。在对现代派小说的“形式技法”的借鉴与尝试方面，主要有时间形式的变异、叙事方式的调整、结构艺术的探索，对现代音乐、绘画、电影的形式的借鉴等⑳。应当说，这些分析因更切近创作主体和艺术本体，因而，对于现代主义对新时期文学的影响的论述较为深入而全面。

在谈到西方现代派文学同新时期文学的关系时，有的论者不同意把新时期文学中的现代主义倾向简单地归结为西方现代派的影响。他们认为，新时期文学中存在着现代主义文学倾向是勿庸置疑的，但这与其说是受了外来影响的产物，不如说主要是内部需要的结果。朱立元认为，走向现代化的中华民族内在机制的需求，驱使人们从西方现代主义艺术中吸收现代人本主义的思想内容和创新多样的艺术形式，从而摆脱旧的伤痕，寻求新的突破，加快现代化的步伐㉑。毛时安把这种内部需要具体分析为主客体三个方面的契合：第一，西方现代艺术产生的历史文化背景和新时期文学发生发展的历时性文化背景的某种同构性；第二，共时态文化背景上的某些同构和对应；第三，人的主体性的确立。正因为这种内外谐调的综合作用，才使新时期文学展现出了现代意识和现代风格㉒。

2．现代主义文学的审美特征

新时期文学中存在着现代主义的倾向，是文学界所普遍承认的。人们对这些文学现象的称谓虽有诸多不同，如有的叫“新潮文学”，有的叫“探索文学”，有的叫“实验性文学”，有的叫

“自我表现文学”，有的叫“先锋文学”等等，但所指的都是具有现代主义某些特征的文学倾向。那么，新时期的现代主义文学的审美有哪些特征呢？

现代主义是形式主义的。现代主义极度关注文本。如许子东认为，与“社会文学”、“通俗文学”三足鼎立的实验型的“探索文学”，大都具有形式奇特（技巧手法上的反规范）、情绪朦胧（失却明晰的情感秩序）和哲理困惑（找不到清楚的理性答案）等外在形式特征。所有这三种形态特征的一个共同点，便是其探索属性——从打破确定性到寻求新的确定性之间的不确切状态的一种过程。在后来的对于先锋小说的批评中，理论界进一步对现代主义创作的诸如叙事圈套和文本的稀奇古怪的变革都作了细致的分析。

现代主义的审美介质是陌生化的。从对现代主义的形式主义的认识出发，理论界从审美介质等方面对现代主义的美学特征进行了探讨。评论家李黎在与艾青商榷的《朦胧诗与一代人》一文中，认为朦胧诗是一种文学现象，应该具体分析其思想根源、时代特征和审美基础，至于看不懂不是问题的实质，这里有读者的欣赏习惯、诗的质的问题。有的人更注意现代主义文学在内容与形式上对于传统的反拨给予读者新的审美体验。王必胜认为，现代主义倾向的文学有着飘忽不定的哲学思想的渗透，它的多元的人生价值观念的浸润以及某种西方人文科学的简单移入等等，构成了内蕴上的既是新鲜的又是浅直的，既是深邃的又是滞涩的，甚至荒诞的、粗陋的、荒唐的等等，令读者有着不同的审美刺激和感觉㉓。杨曾宪也认为，现代主义倾向的小说，力求拆除内容与形式之间的樊篱，力图将小说所有的构成因素皆赋予审美意义，对这种小说，人们不仅要去读，去理解，更要去感受、去体验。㉔

强烈的自我意识是现代主义的精神本质。谢冕在《历史将证

明价值》和在1980年5月7日的《光明日报》上发表的《在新的崛起面前》等文章中，都细致地探讨了朦胧诗等现代主义文学的审美特征。孙绍振（在《诗刊》1981年3月号上发表了《新的美学原则在崛起》）从诗歌的特殊性出发，鼓吹诗人的主体意识的强烈突现，他指出："新诗潮的核心是'两个不屑'和'一个回避'，他们不屑于表现自我感情世界以外的丰功伟绩，不屑于做时代精神的号筒；他们回避的是我们习惯了的人物的经历和英勇的斗争，忘我的劳动场景。"徐敬亚（在《当代文艺思潮》上发表了《崛起的诗群：论我国诗歌的现代倾向》）则系统完善地论述了所谓现代思潮和艺术倾向，他指出诗的本质，在于表现自我。诗质应概括为心灵性的形式，诗人心灵的历史，不是连贯的情节，而是心灵曲线，创造的是自我世界（文学史称之为"三个崛起"）。

现代主义具有心理深度，表现内面世界。从独特地反映生活的角度着眼看现代主义倾向的文学的特性及其社会作用。如袁可嘉认为，现代主义文学倾向具有独特的现代意识、技巧和风格，它在创作中表现为心理刻画上的深度和人物塑造的真度、艺术表现上的力度和艺术风格上的新度。它可以推动当代文学"深入深层心理，发扬人道主义"㉕。毛崇杰也认为，带有试验性、探索性甚至破坏性与反叛性特点的现代主义。在哲学和艺术领域里都是一种过渡现象。我国当前现代主义倾向的崛起，正与社会主义本身的过渡性相适应㉖。

真诚而又痛苦是现代主义的精神特质之一。从文化背景的角度来看现代主义文学倾向和价值观念上的意义。如陈晋认为，把文坛创新者的艺术态度归纳起来看，有以下几层价值观念：1.把玩，在玩味中实现一种精神满足；2.真诚，真诚地爱文艺，有执着的信仰和独立见解，关注现实生活；3.痛苦，真诚地把人生理想寄托在艺术世界里，常常面临痛苦。尤其是在历史与艺

术都痛苦地变革自身的时代。这样的一些艺术态度，必然使先锋文艺思潮与现实生活进程处于若即若离的关系之中。新时期先锋文艺的价值构成是：理智的启悟——情绪的感染——形式的愉悦。先锋文艺的价值取向是文化——或者在传统文化的挖掘中揭示民族生存延续和发展的内在源泉和价值规范。或者是在中西文化的撞击中推动传统文化的变革；或者是在现实生活的躁动体验中暗示和追求一种未来的心态的价值观念。㉗

3．现代主义的走向及其与现实主义的关系

现代主义文学的发展及其与现实主义的关系问题由于人们的艺术观念的差异较大，看法相当分歧，甚至互不相让、截然对立。

有的人由20世纪世界文学的发展趋势和新时期文学在反拨传统基础上的巨大变异着眼，更多肯定现代主义文学的积极意义，并把它的流变看作是一种文艺发展的基本趋向。如鲁枢元认为，西方现代派的出现，使20世纪的文学呈现出强烈的“主观性”和“内向性”。而新时期的文坛，在80年代也出现了一种自生自发、难以遏止的“向内转”趋势。“三无”（无情节、无人物、无主题）小说、“朦胧诗”是这一整体动势中最显眼、最活跃的一部分。除此而外，一些选材和写法都倾向于传统的文学作品，也都或多或少地发生了某些“向内转”的倾斜和位移。他认为，“向内转”的文学是人类指向自身的“内探索”工程的一个重要方面。它是一种人类审美意识的时代变迁。新时期文学的“向内转”，不仅是受到了世界现代文学的影响和诱发，也不仅仅是对于“五四”文学流向的赓续和发展，作为一种带有整体性妁文学动态，它必然还有特定历史时期的中国社会文化心理方面的动因。㉘ 同是肯定现代主义文学的发展倾向，袁可嘉的看法却更多地出自对于社会生活和文学发展的宏观思考。他认为，由于社会现代化必然引起思维与感觉的变化及其人与社会的新的矛

盾，由于现代时期以来现代主义文学对中国的影响持续不断，由于现代主义和现实主义在西方和中国文学中的某些相互融合，“中国的现代主义是会随着中国现代化的进程而有所发展的”。“它的大方向是与现代化、开放改革的大趋势一致的”㉙。

有的人则对西方现代主义文学影响下的新时期文学的发展趋向持一种警惕和保留的态度。如周崇坡认为，“向内转”文学在引进、借鉴西方现代派文艺新的流派、方法和理论的同时，对文学传统往往采取“泼水及婴”的过激态度，文学遗产中一些好的东西，包括前人总结的文学创作与文学理论的规律和经验，有时也被否定了。他提出，“新时期文学要加强正面引导，警惕与防止进一步‘向内转’”㉚。林焕平也认为，“向内转”文学实质上就是现代主义文学，本来应当以现实主义为主体，吸收现代主义的某些有益成分，而现在虽然文坛的底流仍是现实主义，但现代主义文学至少在现象上占了多数，这样的前途是令人忧虑的㉛。

还有一些人从现代主义文学的中国化倾向来看它的发展，主张在借鉴现代主义中发展现实主义。如高尔泰认为，中国的现代主义文学，在内省精神、危机感和荒谬意识等方面，都与西方出现代主义大相径庭。许多人在眼下所谈论的现代主义作品，比之西方现代主义，毋宁说它更接近现实主义。中国的现代主义比西方的现代主义具有更多的积极因素。当代中国文艺的主流，仍将是现实主义，但它将融进现代主义的某些积极因素。㉜钱中文也认为，中国的现代主义文学，以及带有现代主义的某些特色而又非现代主义的新的文学形式，既受到西方现代主义文艺思潮的影响。也结合着我国现实生活的现状，对我们的文学传统是一种突破和丰富。从世界20世纪文学的交叉演进和新时期十年文学的开放性发展来看，当代文学必须不脱离传统而又有所突破和创新，这就需要吸取当代多种艺术创作原则、方法的长处，包括现代主义的丰富艺术经验在内。㉝还有一种意见在现代主义与现实

主义的关系考察中，通过现代主义的局限和现实主义的优长的比较，更明确地肯定现实主义。如许明认为，在当代中国的历史条件下，非理性主义成为文化的主潮是困难的。自觉意识到自己的历史责任的中国知识分子的文化创造，不会选择非理性主义为其内核的现代主义方向。模仿的“现代主义”，只能是时髦一时、显赫一时，而不会真正有助于中国文化的健康发展。就艺术主潮而言，科学理性主义的历史要求必然使文化和文学走向现实主义。㉞何满子也认为，现代主义诸家或从一个点，或从一个角度，或从一个棱面扩展或深化了文学再现生活、揭示人生问题和精神现象的功能，它的某些成果正是现实主义所期待和本该拥有的艺术经验。“在对照着各种现代主义以偏概全这一点上，作为文学的普遍规律的马克思主义文学观——现实主义，显示了它的无限的生命力”㉟。

还有一种意见把现代主义和现实主义的相互撞击看作是一种巨大的推动力，或肯定它们的相互渗透与融合，或肯定它们的多元并存。如陈思和认为，现代主义在新时期文学中的影响走了两步：第一步，推动现实主义的开放，允许包容艺术表现方法的多样化，其中包括现代主义的表现技巧，这是过渡性的一步；第二步则体现了现代意识与表现技巧的浑然一体，体现了现代意识与民族文化意识的浑然一体，这是出现成熟标志的一步。不断发展更新的现代意识与相对稳定的民族文化所构成的新时期文学的坐标，为当代文学展示了广阔的创作天地，现代主义因素将消融在其中，它的意义在于未来。㊱李丛中也认为，从我国现当代文学和新时期文学继承民族传统文化和借鉴西方现代派文学的共同深入趋向来看，“要使中国文学健康地向前发展，只有到横向与纵向的交汇点上寻求答案。”横向借鉴与纵向继承两股文学潮流的汇合，才真正代表了中国文学今后的发展方向。㊲

4．中国文学的发展方向：现实主义还是现代主义？

关于中国文学的发展方向问题，是有关现代主义讨论中的重要问题之一。而这样的讨论又是对于现代主义文学的社会属性定性紧密相关的。

有人认为现代主义是资本主义社会的产物，因此是落后的，那么相应的它就不可能成为中国新时期文学发展的方向。他们运用马克思主义的社会发展理论，并将文学思潮与之相连接。硝石发表了《从两代人谈起》（《诗刊》1981 年 3 月）指责顾城“披着现代人的外衣，贩卖旧的货色”。1980 年 10 月以艾青、臧克家为代表的老诗人加入其中，认为“朦胧诗作为一种文学现象不足为奇，世界上有许多东西是朦胧的；但奇怪的是有人吹捧朦胧诗”。他认为朦胧诗的创作方法是在现代文学史上就已经存在的，是没落的资本主义社会产生的创作方法，因此这是落后的社会意识形态的产物。因此，现代主义并不“现代”，他是旧的“货色”。以这样的理论为基础，丁力、闻山、程代熙等人主张，新诗应该能够读懂，走文艺的大众化方向；诗歌应该吸收古典文学精粹，向民歌学习，走民族化的道路；坚持诗歌的革命现实主义道路。以毛泽东的《延安文艺座谈会上的讲话》作为衡量艺术品质量高下的标准，对朦胧诗及其所奉行的审美标准持激烈的批判和否定态度。

但是持有同样的方法论却得出相反结论的是徐敬亚。1982 年 1 月，《外国文学研究》发表的徐迟的《现代化与现代派》认为现代化需要现代主义，现代主义是现代化的产物，中国需要现代化文学就要走现代主义的道路。徐敬亚的《崛起的诗群：论我国诗歌的现代倾向》就将中国传统诗歌与小农经济挂钩，从而将其归结为落后的意识形态的表现，而加以排斥。他认为，建国以来的诗歌走的是古典诗词和现代民歌相结合的道路，而古典诗词是以封建政治、道德为基础的；民歌是小农经济的田园牧歌。因此，“我们的新诗完全淹没于小生产的歌咏之中”。他认为，新时

期诗的发展方向，是现代主义，而不是革命现实主义；现代主义是世界艺术的表现形式，是新诗发展的必然道路。这种文学的“进化论”多少有点望文生义。李准写的《现代化与现代派有必然联系吗?》对这样的观点曾提出了批评。

与徐敬亚的方法论不同的刘再复则从新时期文学的基本流向的角度来看待西方现代主义的影响和新时期现代主义倾向的发展。他把新时期文学概括为三种基本流向，第一种是现实主义的创作流向，第二种是现代主义的创作流向，第三种是民族文化的审美流向。谈到现代主义的流向时，他认为，诗歌创作中的现代青年诗派——朦胧诗所表现出的新的美学原则，戏剧创作中某些实验性戏剧对于西方戏剧手法的借鉴，小说创作中的意识流、幽默感的出现及其对小说文体的改变，使现代主义的审美流向成为当代我国文学的主要构成部分，并给文学的更大发展拓宽了新路㊳。而谢冕从美学的角度也得出了相似的结论，在为辽宁大学中文系学生阎月君等人编选的《朦胧诗选》所作的序言中，他认为历史将证明这些带有现代主义倾向的朦胧诗的价值㊴。

5．关于现代主义文学思潮的意义

许子东、谢冕等人都认为，现代主义文学思潮为文学的多元化打下了基础。许子东说，它的意义在于理直气壮地以文学自身为目的而“探索”。他认为，在多元并存的文学格局中，探索性的“先锋”文学推动文学发展的作用最明显㊵。南帆也认为，“先锋文学”注重艺术成规的突破、实验与再造，它所展示的意义，迟早将送回“大众文学”并使之发生相应的变化㊶。

新时期的七十和八十年代对于现代主义的讨论根源于新时期文学创作界和理论界对于西方近现代文学思潮和创作方法的陌生。通过讨论甚至是争论，介绍了西方的现代主义文学创作和理论，使中国创作界和理论界逐渐熟悉和理解了现代主义的基本价值观念和艺术精神，扩大了现代主义对中国艺术创作的影响。但

是当时的讨论受到当时历史的局限，如将现代主义与社会发展挂钩，显然现代主义是资本主义时代的产物，但并不意味着在中国文学和艺术中倡导现代主义就是实现“现代化”，现代主义和现代化没有必然的联系；再如讨论“中国文学未来发展的方向是现代主义还是现实主义”，虽然在当时的一元化的背景之下具有反抗和叛逆的性质，但很显然带有那个时代的文化专制主义的色彩。因为现代主义就是文化自由主义的产物，未来的中国文学也许在某个时期会出现现代主义或现实主义主流，但是假如出现现代主义独霸天下的局面则肯定是反现代主义精神的。但不管怎样，这场现代主义的讨论扩大了现代主义的影响，为打破革命现实主义一统天下的局面和多元化时代的出现奠定了基础，也为文学艺术中的现代主义作品的出现找到了理论的根据。

第三节　朦胧诗潮：现代主义的初期实验

1. 萌生：在意识形态的板块间

朦胧诗孕育于“文革”后期。当时，一批具有较高文化素养的知识青年，在他们“插队落户”的穷乡僻壤，凭着自己对历史文化和现实政治的独特把握，凭着自己对诗的表达的特有的敏感，开始了一种不同于标语口号式的“革命诗歌”，继承了五四新诗精神的，具有一定的现代主义精神倾向的诗歌创作。

1978年11月17日，北岛（赵振开）写信给舒婷：“我和几位朋友打算办一份综合性刊物《无花果》（暂定名），宗旨是向官方文学挑战，无论从内容到形式都要有所突破，但又尽量做到限制在‘纯文学’的半合法的范围之内。”大约经过半个月左右的紧张筹划，决定使用“今天”为刊物的名称，并出版了首期。北

岛写了发刊词，在这不到一千字的短文中，他首先抨击了文化专制主义，主张文化多元化，强调人的自由精神，鼓吹“西化”：“今天，等人们重新抬起眼睛的时候，不再用一种纵的眼光停留在几千年的文化遗产上，而开始用一种横的眼光来环视周围的地平线了。只有这样，才能使我们真正地了解自己的价值，从而避免可笑的妄自尊大或可悲的自暴自弃。”最后他充满创造的信心结束道：“过去的已经过去，未来的尚且遥远，对于我们这代人来讲，今天，只有今天！”北岛给舒婷信以及他执笔的《今天》发刊词表现了他的急切与破土而出的坚定愿望和良苦用心。

文化的高压政策促生了以反叛姿态出现的朦胧诗，包括它的启蒙精神和现代主义文本。而它最终的出生和壮大又是借助了当时意识形态板块组合的缝隙。“今天”是在中国历史的“转型”期中萌生的，意识形态的多板块——新的与旧的、封建的与开放的、专制的与自由的组合状态，使它始终处于一种虽是挣扎的，但却又是半公开、半隐蔽与半合法、半非法的状态。从北岛写给舒婷的信中可以看出，他们当时就有意要利用意识形态的缝隙来实现对“官方文学”的挑战。

尽管是一种纯粹的不被承认的民间状态，但又是一种不被承认下的“合法”的存在，这正是意识形态缝隙提供给朦胧诗的暧昧不明充满机遇又包藏危险的生存空间。“今天”派的不懈的努力和当时意识形态多种权力话语的共存，导致了朦胧诗人最终由“地下”走向“地上”，由民间走向官方出版物，并最终获得社会的（甚至是世界范围内的）承认。《诗刊》在1979年第三期发表了北岛的《回答》，1980年初这些诗才引起诗坛的注目。1980年10月，《诗刊》以“青春诗会”为栏目，集中发表了顾城、舒婷、梁小斌、徐敬亚、杨牧等19位青年诗人的近50首诗作。这前后，朦胧诗人的诗集，诸如北岛的《陌生的海滩》、芒克的《心事》、江河的《从现在开始》、严力的《飞越字典》等开始在

国内被正式出版社接纳出版。其中一人获 1979—1982 年第一届全国新诗奖，一人获 1985—1986 年第三届全国新诗奖。在国外有四人的作品或单独结集或以合集面目出版，并获得很高的国际评价：瑞典于 1982 年出版了《北岛、顾城诗选》，1985 年又出版了长达 300 多页的《今天——中国当代诗选》（共选 7 人），南朝鲜出版了以“今天诗人”为主的《中共现代诗选》，英国出版了《北岛诗选》，西德和法国出版了舒婷诗选，美、英出版了杨炼的个人诗集。㊷

2．朦胧的精神：迷惘与坚韧同在

朦胧诗是在高压状态下孕育成熟起来的，它之所以最终能够石破天惊地形成诗歌潮流，不是靠空洞的理论（它没有系统的理论和宣言）而是以极富于美学特征的坚实创作而赢得胜利的。朦胧诗站在了当时思想意识的最高处，他们表达了一种完全不同于旧传统政治意识形态的基于人的意义上的对苦难的深刻思考和坚定不屈的寻找。

朦胧诗以人本主义为旨归，具有庄严的启蒙精神。中国的封建社会崇尚“存天理，灭人欲”，人性遭受极大的压抑。“五四”新文化运动借助“欧风美雨”为中国人重新找回了“人”。但是在朦胧诗萌生之前，中国社会的极权主义的盛行，极端地剥夺了人的最基本的生存的权利，更不要说人的本能的要求。人成为政治意识形态笼罩下的一种无灵的客体和游动的符码。摧残人，践踏人，把人当作工具的时代终于遭到了自身反弹力的强烈报复。那些虚幻的造神、驯服工具论、犬儒主义、奴性等等封建主义的残渣余孽一夜之间被砸得粉碎。本能、欲求、个性、梦，在压抑和被压抑的冲突中以呐喊或曲折隐蔽的外化形式充分释放出来。人本主义重新激起无与伦比的热情和关注，寻求人的尊严、价值、权利、个性、独立成为新时期文学不可逆转的趋势和必然的突破口。作为时代最敏感的神经，今天——朦胧派诗人顺应和充

当了人本主义思潮的启蒙先锋。他们在极端的意识形态迷狂中寻找着"人"的影子。舒婷笔下那棵"迷途的蒲公英"，顾城咏唱的那个"任性的孩子"，还有梁小斌笔下那个丢了钥匙的"我"，北岛所描绘的"镀金的天空"中的那个"弯曲的倒影"，都是在法西斯巨岩压榨下仅剩的不屈的人性的"小草"。正是从人本主义出发，他们才深切地感受到了人性遭受扭曲的痛苦，表现人性的苦难是朦胧诗人的最重要主题："我不如一条疯狗！/狗急它能够跳出墙院/而我只能够默默地忍受/我比疯狗有更多的辛酸。"（食指《疯狗》）朦胧诗人对于人性痛苦近乎歇斯底里的表达，以及他们对于法西斯主义的恶毒诅咒都是为了最终建立一个鲁迅意义上的"人国"，一个尊重人的生存权利的国度。从这个意义上说，朦胧诗人是继五四之后再次发现了"人"。

正是有了人道主义的标准，朦胧诗才普遍地对现存秩序提出了自己的怀疑。怀疑和不满是人类进步的动力。但在蒙昧时代，在愚民政策下，怀疑和不满被视作异端，受到压抑和扼杀。于是极权主义被粉饰成"永恒的真理"，血腥的统治被装扮成"莺歌燕舞""明朗的天"。朦胧诗人从人本主义出发，以极端的英雄主义的无畏精神，勇敢地戳穿这个虚伪的神话。对那个"镀金时代"，北岛的"回答"是"我—不—相—信"，骆耕野也是一连串的"不满"。他们勇敢否决和亵渎一切偶像和既定秩序，在他们的笔下，一切"最最……伟大的领袖"都不是什么红彤彤的霞光万道的辉煌，而是"天空是血淋淋的/犹如一块盾牌"（芒克1973）；祖国也不是繁华似锦、乘风破浪的巨轮，而是"被铸在紫铜的盾牌上/靠着博物馆发黑的板墙"（北岛 1974）；"文革"再也不是什么造福千秋万代的丰功伟绩，而是一种"血腥的光荣"和"伟大的罪孽"（舒婷 1973）；现实是"一群群/在黑暗中策划着什么/我那瘦长的影子/被打倒在地上"（方含 1976）；"以太阳的名义/黑暗在公开掠夺/沉默依然是东方的故事"（北岛

1976)。由怀疑，朦胧诗人发现了“光明”背后的惊人的黑暗；由怀疑，他们也重新找到了自己的位置，发现自己的真实处境；由怀疑他们撕开了黑幕，见到了那隐隐约约的光明。

朦胧诗人怀疑的结果是将现存秩序进行了无情的颠覆，但他们又都是那个时代的参与者，都曾“沿着红色大街疯狂地奔跑”，因此他们否定的也是旧有的自我。所以否定的结果也造成了自我对于前途和未来的迷惘。当朦胧诗人用怀疑的目光打量这个世界时，他们不但发现了它的非人性，同时也发现了因受它的蛊惑而迷失自我，发现了曾经的“自我”只不过是一团无价值的“虚无”。梁小斌说，“中国，我的钥匙丢了”；舒婷更把自己比作“迷途的蒲公英”。在对迷惘的表述中，忏悔几乎成为他们共同的主题之一。他们以一种近乎苛刻的态度，进行深刻的自我否定，忏悔自己在它的蛊惑下所犯的“罪”。严厉透视审判沉沦中麻木的灵魂。梁小斌为曾在“雪白的墙上”糊涂乱抹“写下很多粗暴的字”而痛悔，为那十年曾“沿着红色的大街疯狂地奔跑”“曾经向蓝色的天空开枪”而自责。

迷惘使朦胧诗人几近沉沦，但中国人文知识分子的责任感和承担精神又使他们在沉沦的悬崖边只作了一个“沉沦”的手势。即使在撕心裂肺的痛苦之中，他们仍不愿放弃理想，他们在黑暗中做着温馨美好的梦，在冷色调的憧憬中呼唤着自己的精神上帝，顾城说：“我希望/每一个时刻/都像彩色蜡笔那样美丽/我希望/能在心爱的白纸上画画/画出笨拙的自由/画下一个永远不会/流泪的眼睛/一片天空/一片属于天空的羽毛和树叶/一个淡绿的夜晚和苹果……”(《我是一个任性的孩子》)。苦难后是觉醒，迷惘中仍不倦地寻找，他们从五千年的“象形文字”中汲取力量，在极度的疲惫中唱着热烈的歌。朦胧诗人的歌声中充满了寻找的焦灼，洋溢着执着的精神，而痛苦中的理想更闪烁着悲剧的光辉。

朦胧诗人在极端的非人性的氛围压迫中追求真理和梦想，这需要他们必须是耶稣一样的英雄，必须能够承担起被钉死在十字架上的苦难，朦胧诗人勇敢地承担起了这一历史的悲剧，充当起了“第一千零一名”挑战者的角色。诗人北岛唱到：“即使明天早上/枪口和血淋淋的太阳/让我交出自由、青春和笔/我也决不会交出这个夜晚/我决不会交出你/让墙壁堵住我的嘴唇吧/让铁条分割我的天空吧/只要心在跳动，就有血的潮汐……”。他们时而以极端的态度诅咒主宰人的异己的力量，决“不相信死无报应”；时而撕裂庞大的封建奴性藩篱而祈求人性的甘露，“我们注定还要失落/无数白天和黑夜/我只请求留给我/一个宁静的早晨”(舒婷)；他们还塑造了一系列反抗的英雄，盗火的普罗米修斯，普渡众生的救世主和圣母玛利亚的形象，把原来被奴役的自我提升膨胀为充满英雄主义气概和生命原汁的大写的人，让孤苦伶仃濒临绝望的灵魂重新获得抚慰而坚挺起来。然而，朦胧诗人所面对的既存秩序是强大的，过于沉重的“低气压”常常使他们感觉到反抗的悲剧性结局；感受到反抗孤立无援。因此，朦胧诗人笔下的英雄又都是孤独的、悲剧的英雄。坎坷和受蒙蔽的经历，使他们失去了对世界的信任。顾城在《远与近》中写到：“你/一会看我/一会看云//我觉得/你看我时很远/你看云时很近”。诗人与人群之间的关系完全陷入萨特所谓的“他人即是地狱”的恶劣处境中。他们发现了自我与世界之间存在着无可消解的悖论：“黑夜给了我黑色眼睛/我却用他来寻找光明”，塑造了“我”的，却不能生存于其中，而没有塑造“我”的，却正是“我”所寻找的。正是这种悖论的发现，使朦胧诗人的英雄行为充满了“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”般的悲凉。

显然，对于朦胧诗人来说，共同坎坷的经历和对坎坷经历根源的追究是他们创作的共同倾向；总体上对人性、正义、爱的拥戴在共同方位上的相互沟通及其深化，基于亲身受伪文学熏陶的

切肤之痛和追求艺术的无比真诚，使他们在反思的过程中，自然地把人道主义作为集结的目标，把古典的忧患意识作为自己的责任，把叛逆传统、反思历史现实作为他们的起点。这一切虽然朦胧而非清晰，自发而不自觉，特殊的历史背景和个人遭际，使他们尽管充满“自我”化仍夹带群体烙印；否定中犹抱责任和义务。朦胧诗具有庄重典雅的文艺气息和背负十字架走上刑场的崇高精神。

3．朦胧的艺术：意象的新奇组合

朦胧诗人是在一种特殊的文化语境中萌生的，其反叛动机和启蒙精神只能以一种曲折的形式加以表达。虽然说现代文学中的象征派都早已创造了既成的表现形式，但朦胧诗人是在“文革”中生长的，文化的割裂使他们无法从前辈那里汲取营养，因此朦胧诗人的“朦胧”完全是在外在压抑与内在热情的双重压力下直觉的喷发。而这种喷发正与西方现代主义的美学特征相契合。

既然外在环境不允许作直露的表达，那么朦胧诗人便只能以比较隐晦的形式。传统的手法是寓言式的先画龙后点睛，而朦胧诗人则采用了意象思维的方式。

意象化的表现首先必须拥有自己的时空。而任何一种束缚和控制首先就是对既定时空秩序的尊崇和保护，因此朦胧诗人的反叛也首先从破碎停滞的时空开始，只有“敲落永夜”（陈敬容《铸炼》）才能获得自由和解放。意象派认为：“正是这样的一个‘复合物’（即意象）的呈现同时给予一种突然解放的感觉；那种从时间局限和空间局限中摆脱出来的自由的感觉，那种当我们在阅读伟大的艺术作品时经历到的突然成长的感觉。”㊸

当然，心理时空并不是技巧本身，它只是朦胧诗切割意象时进行各种表现的一种心理和艺术哲学上的自觉。正是这种自觉使朦胧诗人在创作时引入了电影蒙太奇（Montage）手法来组接意象。

蒙太奇（Montage），原是法语建筑术语，意即装配、构成，后来借用到电影领域，就是按照一定的目的和程序剪辑，组接镜头的意思。蒙太奇是移动摄影和可剪接胶片的产儿。它是电影所特有的叙述方法，它是“借助于电影艺术而发展到极完善形式的分割和组合方法”㊹。朦胧诗人将蒙太奇手法运用到诗歌创作上来，目的在于更好地剪辑和组合意象，以强化诗的强度和密度，使之产生审美多层次和多空间，造成意象的撞击和迅速转换，激发人们的想象力来填补大幅度跳跃留下的空白。

蒙太奇的一般模式是：镜头——场面——整体，朦胧诗人切割时空，组合意象也大致可分为三个层次：意象—意象群—意象群落。当然，由于风格、个性与感觉积累的不同，朦胧诗人运用蒙太奇的模式也有分别：（1）对比错位式。在诗中通过对立构成独立的画面，如：“夜，藏进了你的身影像坟墓也像摇篮/风，淹没了你们的足迹像送葬也像吹号”（舒婷《心愿》）；“卑鄙是卑鄙者的通行证/高尚是高尚者的墓志铭”（北岛《回答》）；“烘烤着的鱼梦见海洋”（北岛《履历》）。这种对比强调了意象的反差、距离和矛盾。对比式的意象/镜头组合与朦胧诗人强烈的善恶心理有关，尤其在北岛那样有着鲁迅式金刚怒目性格的诗人那里运用得更多。在朦胧诗人那里，这种对比往往是善恶与因果的错位，不是善有善报恶有恶报，这种错位式的句式组合，有力地表达了他们对于善恶与黑白颠倒的过去的那个时代的愤怒。（2）强行关系。利用意象连接时的错位、颠倒、混乱等表现内心的苦闷、孤独、失落和荒诞。如“生下来就老了/尽管雄心照旧沉着/秃顶的边缘生长/摘下假牙，你/更像个孩子，”“救火车发疯似的呼啸/提醒你赞美/交过保险费的月亮/或者赞美没交保险费的/板斧，沉甸甸的/比起思想来更有分量（《青年诗人的肖像》）。在这里，意象的组合有时可以看作一种“强行关系”，即毫无关联的两个或两个以上的意象进行组合，利用语词内涵的辐射性和阅读

主体的联想、通感和移情，而产生一种奇妙的“关联”，单独的词分割开来，意义单调、乏味，但组合到一起却有意想不到的效果；特别是具有象形特征的汉语语词的组合，更是可以“爆发”出似乎电脑（甚至超过）才能达到的效果。(3) 联想生发式。其基本的方法是喻体的具体描摹，即由喻体进行生发想象，如梁小斌《中国，我的钥匙丢了》以钥匙丢了来比喻信仰的迷失，然后在此基础上结构了迷失和寻找的故事情节。再如“土地的每一道裂痕渐渐地/蔓延到我的脸上，皱纹在额头上掀起苦闷的波浪/我的眼睛沉入黑暗/霞光落下/城市和乡村关紧窗户/无边无际的原野被搁置着/像民族的智慧和感情一样荒凉/寒冷的气流把我吞没/颅头深处/一层层乌黑的煤慢慢形成”（江河《从这里开始》）。联想生发式，以情绪的流动来组合画面，再现了诗人的直觉、幻觉、潜意识，往往具有很深的心理和文化人类学的蕴涵。(4) 并列一复现式。将同类内容的镜头集中起来，并列起来，能够起到一种渲染气氛、深化情绪的效果。如江河的诗《让我们一块走吧》：

我们结识了。岩石
同大海翡翠的语言交谈
用坦白得像沙滩一样的语言
雪花似的水鸟栖息在我们肩头
飞去又回来，我们就这样和天空对话
我们结识了。江河
蔚蓝地在黑土地上流过
太阳和星星睡在我们的怀里
闪闪发光，颤动着金碧辉煌的梦
点点白帆象征纯洁的姑娘伴随着我们

这两组意象在内容、情绪上甚至在句落上都是一致的。江河将它们并列在一起，传递出那种人和自然和谐相象的意向，有一种逐步交流反复交融的氛围，同时在视觉上有一种韵律，让读者感受到心的脉搏的搏动。而复现式，往往通过一个意象的重现或简单变形来实现。北岛的“走向冬天”便像音乐中的主旋律一样，成为诗的中心意象枢纽，连接网状散点和单元意象。杨炼的《诺日朗》用古希腊戏剧“歌队”的形式，将意象群落同义反复抒写，以达到整合情绪、渲染气氛的目的。这首诗并列与复现共用形成了雄壮威严的气势。

在上述的四种意象组合方式中，联想生发式、对比错位式以及并列复现式等，都是非常传统的诗歌意象的组合方式，但它们在其出现的当时形成冲击，并被称为“朦胧诗”，主要原因在于两个方面，一是如联想生发式等经过 1949 年后，它们已经为创作者和欣赏者所“遗忘”，尽管它们不对传统的诗歌创作思维和欣赏思维形成冲击，但后革命时代的读者还是难以适应，典型的如顾城的《远和近》，习惯了线形思维的读者和评论界根本无法适应它的有关心理距离的表述，所以会“看不懂”。二是“强行关系”式确实具有冲击力。朦胧诗的“朦胧”主要来自于它。而强行关系的组合之所以会形成朦胧的艺术效果，主要来自于它的线形时空的突破和习惯逻辑的摧毁。

朦胧诗人从意象派诗歌那里接受了柏格森对于时空的特殊理解，他们的诗作往往不受传统时空的约束，有时近乎任意地编排意象的时间和空间顺序，有意将完整的线性时空先进行切割，然后再根据审美的表达需要再重新组合为新的时空。江河的《没有写完的诗》便充分显示了这种心理时空组织意象的一些特点。这首诗以“文革”中受难的烈士张志新为抒情主体，一开头便是“我被钉在监狱的墙上/黑色的时间聚拢，一群群乌鸦/从世界的每个角落从历史的每个夜晚”。把一切想象中可能发生的场景通

过拟物和拟人手法聚集在一起。这一节以“我”——张志新的心理时空为抒情视角。但在第二节《受难》中突然变换了“我”的本体，让“母亲”成为抒情视角：“我的女儿就要被处决/枪口向我走来，一只黑色的太阳”；一下子开辟了新的心理时空。最后一节干脆脱落于时空之外：“我死了/子弹在身上留下弹坑像空空的眼窝/……/我被钉死在墙上/衣襟缓缓飘动/象一面正在升起的旗帜”。这种“灵魂”视角在生活中是非常荒诞的，但在非物理的时空中，却获得了震颤灵魂的心理真实和深度。正如诗人顾城所说：“我们所惯指的世界只是人们所感知的世界，而艺术世界是通过人相联系的。诗人总是通过灵感—彻悟的方式去发现世界和前人所未有的、新的、前所未知的联系。而且，他还不断地燃起愿望的电火，来熔化和改变这种联系：有时，他几乎把这种火焰布满人间，直到他所改造的世界呈现天国或地狱的本相”。㊺

当朦胧诗人突破线向时空，实现多途径的意象表现和意象自由组合时，必然造成意象因大幅度跳跃而留下空白。朦胧诗人的中坚和理论家徐敬亚在研究朦胧诗时发现：“在江河的段落之间，在杨炼的行句之间，在顾城的意象之间，在梁小斌精彩的片段场景和王小妮印象诗的心理波动之间都出现了很大的空隙地带”㊻。但徐敬亚在这里所说的“空隙地带”仍然只是逻辑意义上的习惯时空，因为在朦胧诗意象组合的瞬间，在被欣赏的瞬间，通过主体的介入，意象间的空白已经被弥补，而且各独立的意象之间也因为主体的作用而在瞬间生成多向度的意义。

按照柏格森的理论，生命生存在真正的时间里（Duration），这种时间能将过去和未来融合为一个有机的整体。瞬间，存在于朦胧诗中，已不单是时间的标记，它是时间与空间浓缩的艺术境界。这是一个极短时间的意义上的爆发和演化。在瞬间，外在的时间消失或隐到诗的幕后，没有来势，也没有去向，只停留在这片刻。诗人依照心理时空的流动去组合那繁复的意象空间因而时

空异常的饱满膨胀，充满了密度和张力。另一方面，瞬间包含了主客观两方面的内容，它是自然和生活表象在一刹那间注给人的印象以及由此引起的感触、意绪、情愫、潜意识的高度浓缩的复合体，是生活、经历、记忆的心理片段经过某种触击之后由主观情绪反应作用的一种艺术画面的剪辑组合。如杨炼的《敦煌飞天》："千年沧桑无奈石窟一动不动的寂寞/庞大的实体，还是精致的虚无/生还是死——我像一只停摆在天地之间/舞蹈的灵魂，锤成的落片/在这一点，在这片刻，在到处，在永恒"。再如《西藏·甘丹寺随想》："一切都停留在这刹那，片刻就是千年/每个人的现在都怀抱着宇宙的完美/岁月之水，在你内部流动。和你融为一体/世界，袒露最初的神圣。"瞬间的艺术特征是：力求在对被感知对象的瞬间印象中获得一种整体效果，也就是用最凝练的笔墨勾勒最鲜明最突出的印象情绪，因此它省略必须省略一些枝蔓，无意去表现意象的逻辑因果关系，而着力表现情绪感觉内流动的曲线。

这瞬间的感受往往是诗人对生活的高度忠实，它是一种心灵化之后的真实，它可以充分表现人的复杂的情感世界，折射社会生活复杂纷纭的情状，还可以升华为深刻的人生感悟和对世界的认识。朦胧诗人通过蒙太奇高容量地包孕着诗人瞬间的感受，多元意象的转换、重叠、交会、勾连、通感、错位，放大诗人的瞬间感受，语言的超强密度和强力几乎生发出一个全新的世界。

艺术瞬间，由于瞬间包含着历史，往往会使读者在意象背后窥破真相，虽然意象是很感性的，外在的，但却给人以抽象和内在的体验。这样就生成一种隐喻。北岛的《十年之间》是描绘动乱岁月的力作："而昨天那盏被打碎了的灯/在盲人的心中却如此辉煌/直到被射杀的时刻/在突然睁开的眼睛里/留下凶手最后的肖像。"那"重负下的喘息被改编成歌曲"的时代气氛袭人心扉，那些非政治性的意象，浸透着强烈的社会隐喻。

同时，由于朦胧诗人经常使用一些神话和类神话形象（诸如鬼神、噩梦、阴魂、精灵、神谶等等），因此也造成了所指与能指之间的不确定性。列维·施特劳斯发现，符号的能指与所指之间的关系极不稳定，他将其概括为“不稳定指示”（Significant flottant）；也就是说，符号的指示性能由于各种因素的关系的制约（如历史变迁运动、不同文化背景的对象关系等等），能指（物质形式）与所指（演绎的概念）之间存在一片“空旷地带”，即指示距离；破译阐释符号系统必然也将导致意图上的差距㊼。而且由于隐喻是意象内部关系产生的张力，它不可能成为明确的简单化的意念的代言物、依附物。它会因时代和读者心理的不同产生不同的感染力和张力，它的不明确性和多义性增加了它的在不同语义场中被阐释的可能性，而这就是它的永恒性。这就是真正的“朦胧”所在，请看顾城的《小巷》：“小巷/又弯又长 没有门/没有窗你拿把旧钥匙/敲着厚厚的墙。”这是典型的瞬间感受和意象创造，但由于诗的隐喻的支柱没有被固定在一个坚硬的框子里，所以隐喻有游移的特性。这首“小巷”，可以是隐喻环境的闭塞，可以说是隐喻人类生存状况的孤寂，也可以说是失落感和错乱感的共生，总之是隐喻一种心态，一种不被理解的情绪。读者的接受心理能在作者留下的空间中充分发挥能动性，来补充和丰富诗作的内涵。

断裂的空白为朦胧诗提供了恣意纵横的广阔的诗意空间，听命于直觉驱动，朦胧诗人顿悟到诗是迷狂的灵感轨迹，从而抵达诗歌本质的根性，抵达哲学意义上的生命根性。瞬间中的非理性达到了一种充满思辩色彩的理性。

朦胧诗人的这种意象思维以其自身固有的直观性和朦胧性造成间离效应，使抒情主体节制情感泛滥，使情意必须借助于物象来表达，摆脱简单叙述身份的同时，避免了诗对生活平面粘贴的模拟复制，宣告了想象力的解放及对人类本质更纵深的占有，恢

复了现代诗的意象化传统。

需要加以说明的是，有相当一部分朦胧诗在艺术上确实是朦胧的，具有“不懂性”，尤其是采用了强行关系手法进行意象组合的那些作品。但是，许多的朦胧诗如舒婷的作品、梁小斌的作品并不晦涩，而当时仍然有人看不懂，甚至包括一些著名诗人如艾青和评论家，这主要是审美习惯和审美素养所造成的诗歌欣赏的盲视，这样的状况随着时间的推移，自然会消失。到 1990 年代，再提起朦胧诗的这种不懂性人们甚至难以置信。

第四节　先锋小说：现代主义的爆发期

无论是朦胧诗还是拟现代派小说的创作，在内面的精神上都与现代主义所追求的自由主义精神又着相当的区别，因此真正具有现代主义精神，并且熟练使用现代主义的技法进行创作，并形成蔚为大观的创作潮流的是先锋派小说。

1．先锋小说的精神内核：荒诞的存在

中国现代主义文学在 1989 年前后达到了高潮。强烈的对于现实的失望，使一部分作家深深地认同了存在主义对于世界的阐释。非“文化”，非“崇高”，反“文化”，反“价值”和玩世不恭成了他们共同的价值趋向。

较早地表现了这种价值心态的，是王朔笔下的嬉皮士人物系列㊽。早在五四时期，陈独秀等人曾因反传统的需要，对传统文化主张彻底的排斥，提倡无忌抗俗的“流氓精神”（周作人语）。但是，在现代文学史中并没有真正出现这种“流氓”型人物，鲁迅笔下的黑脸大汉宴之敖者（《铸剑》）虽叱咤有声毫无思虑，却带有很强烈的儒家救世色彩；新感觉派小说中的油面小生则又是

洋场价值观念与遗老遗少暮气的混合物。而王朔的人物是另一种意义上的“流氓”类型；也就是说，他们虽然反传统，但也放弃了救世精神和一切价值。作为寻根无果者心灵沦丧的结果，《玩主》、《大喘气》等作品中的主人公极端地蔑视、唾弃一切现实中固有的（特别是政治层面的）价值观念、道德准则和生活信条，诸如对政治语言的嘲讽性模仿，对公共崇高象征物的亵渎。如果存在的一切是“价值”的话，那么，他们就是反价值者，甚至连反价值也不是，因为他们并没有价值理想。“玩主”们出入人生社会自由自在，潇洒而无所顾忌，但生命中却有不能承受之“轻”，他们只是本能地活着，在他渎自渎中维持生命。实质上，他们是一群丧失了一切传统价值观念而又拒绝现实价值文明的游戏人生者，是处于现实和传统之外的自我家园失却者的无奈的放浪汉，对世界彻底绝望、对生命存在价值的救赎不抱任何幻想。

与王朔相比同质而异构的是余华和残雪的小说。这两位作家继承了鲁迅《狂人日记》的反传统精神，而抛弃了其中的“救救孩子”的责任感；更多地嗣承了陀斯妥耶夫斯基的血脉，热衷于写狂人，写幻觉、宿命，写人生的善恶。鲁迅曾将中国文化阐释为“杀子文化”，在小说《狂人日记》中，他列举了母亲骂儿子的话，易子而食的典故和妹子的死等证据。余华也作出了同样的阐释。他所给予的主体的生存处境被描绘成血腥和凶杀的氛围，令人敬畏而又恐怖的父神是这一处境的主宰者，他以一种最古老的“采阴补阳”、杀子等方式“食人”，以达到长寿的目的。人间地狱是这一处境最恰当的比喻。这一处境似乎是最切近的一段历史的暗寓，也可看作是中国杀子文化的暗寓，当然也是“他人即是地狱”的人的生存困境的暗寓。作家通过《十八岁出门远行》等作品表达了自己激烈的叛逆情绪和弑父冲动。同样，残雪以其独特的哲学感悟，把世界表现成一种无限延伸的梦魇和暗夜。其作品以荒诞不经的谜一样的语词，表述了自己对寻根派作家所期

望的来自“根”的终极关怀的怀疑和否定，相对于张承志的恋父崇拜，她则提出了一个出于自恋的恶毒反讽；她把那些曾为文人墨客想象成充满田园牧歌情调的乡村，描绘成破裂不堪、肮脏难容的生存碎片，一群疯子的世界，使读者感受到人作为存在的尴尬与荒唐，直言不讳地道出了对于文化的烦与恶心。她的小说《突围表演》、《苍老的浮云》、《山上的小屋》及《黄泥街》所表达的已非余华意义上的政治冲动和反专制热情，她从生活中发掘出人们的嫉妒、流言的块状流行，恶心是其对人的处境的最高概括。接近鲁迅先生对国民性的归纳，人处于一种恶心的漩涡中，隔膜、嫉恨和相互攻讦共同织成了扼杀人性的无形而有形的网。突围是一种出路，但又是一种做作的姿态，是一种无意义的表演。

无论是余华还是残雪，他们的作品中都充满着深深的宿命感，对于未来的茫然和无把握，造就他们对于命运的体认和服膺。刘索拉的小说《你别无选择》那一个高悬着的“功能圈”就是这种宿命的象征。这是一个超越于人之上的先验的“主宰”，它如同一个不祥的物件，更确切地说如一道符咒支使着人的命运，使人疯使人狂使人笑使人哭，使人成为它作弄下的随生即灭的本能符号。主体精神在困境中挣扎，做着种种动作，但都被消解，大概如戈多所等待的，绝望以至于无望，虽然他们仍然作着“麦田守望者”的姿态，如西西弗斯一样作着无尽的承担。《别无选择》和徐星的《无主题变奏》虽然在艺术形式上并不特别的具有实验性，但却是那个时期真正在精神实质上合于现代主义的文学文本。

然而，无论是王朔还是余华、残雪，他们对生存荒诞的理解与表达都带有强烈的文化批判的意味，现代主义的小说和诗歌是反世俗的，带有黑色幽默的格调，但他们的“放浪”是反抗者的愤世嫉俗。王朔说“我是流氓我怕谁”，但他的作品很显然带有

现实指向，他的那些“边缘人”所亵渎的只是媚俗的政治话语。很多作品的主人公都带有“苦海无边回头是岸”的训诫的味道，《一半是海水，一半是火焰》就是在一种幡然悔悟中来叙述故事的。余华的前期作品把政治迫害记忆与中国文化记忆破碎搅拌，在混乱的语流中来暗示象征。他们虽然不是鲁迅式的，但仍然有着鲁迅的影子。在绝望的背后有着热望，在放浪的背后蕴涵着执着。因此，中国先锋派小说家在现代主义的道路上他们走得并不彻底。

2．先锋小说的审美特征：语言的盛宴

先锋派创作在语言形式上较之于思想观念更加具有自由主义的特征。

“先锋派”小说常被人称为“形式主义”小说和“结构主义”小说，说明了他们对表现技巧和形式的注重和追求。这是新文学自“五四”以来对文本的一次真正觉醒。就其艺术技巧的创新而言，激烈程度恐怕没有任何时代能与之相比。他们强调文学不再是“写什么”而是“怎么写”。他们尽可能颠覆人们业已习惯和熟悉的阅读经验和欣赏观念，也使作品与读者之间愈益呈现疏离化和陌生化。

先锋派小说家总是尽可能地破坏传统的艺术秩序，从而使作品的艺术结构表现出一种近乎随意的“弹性”。他们实验了几乎所有的语言形式，王蒙的小说《致爱丽绮丝》使用了语词的顶针式重复手法，而张承志的《金牧场》则在字体和印刷的版式上玩了许多花样，潘军的《独白与手势》则将“不可言说的”用美术图片、将“可以言说的”用文字来表现，并将二者进行有机的情节与内容的编排组合；莫言则追求一种凡高式的躁动和艳丽；有的小说则将标点符号去掉，以表达一种连贯的意识之流。而最为先锋派小说家们所醉心的则是“意象的拼贴”。他们将情节隔断为碎片，然后加以任意的组合、拼贴；语言的叙述也不再具有逻

辑性和明确的指向；能指与所指的分裂，造成文本的动摇不定和不可准确把握，造成叙述的“不可信任”。先锋小说家其实是在叙述一种存在的感觉，这种感觉处于潜意识与前意识之间，它模糊、暧昧、晦暗、不可逻辑言说，阅读主体也只能通过感觉去体验。余华将政治语境与传统文化语境及主体情绪进行破碎处理，用一种类似于加西亚·马尔可斯式的梦魇组合法进行叙述，多种组合和碎片的拼贴使片与片之间意义碰撞，相互指称、暗寓，并产生张力。但隐约的情节贯穿使其在阅读主体的神经中处于清晰与混乱之间。残雪的小说语词重复堆砌，寻求“反复”的喜剧，弗洛伊德说：“强迫重复仿佛一种比它所压倒的那个唯乐原则更原始、更基本、更富于本能的东西。”㊾在无意义的反复和堆砌中造成对阅读主体的围困，幸灾乐祸的喜剧的反讽语调透露的是生存的无奈与放浪。余华和残雪的反讽语调揭示了其创作的深度模式的存在；而格非的《迷舟》、《褐色鸟群》和孙甘露的《请女人猜谜》则用一种语言的游戏尽可能地消解深度，谜一样的语言，精致地滑动，每每接近所指（意义）时，则又脱离，又入能指之域。能指与所指的“调情”的结果是使意义被一次次地从可能的深处提升至表面，被分散，被化解，被平面化。阅读时有一种人行湿苔的感觉。这里有庞德式的“意象拼合”、乔伊斯·沃尔芙的“意识流”，也有卡夫卡的“变形和象征”，当然更多的时候是作家将这些方法进行搓揉后寻找一种混合的感觉表达方式。

小说家马原的作品在先锋派中是别具一格的，他与潘军和格非等都醉心于构筑结构迷宫。《冈底斯的诱惑》就是这样的标本。在这篇小说中，作家不断地变换叙述视角，使故事彼此交叉，又彼此消解，割裂叙述与深度意义之间的联系，使故事本身呈现出神秘莫测和闪烁不定的“故事本能”，一座让读者头晕目眩的结构迷宫。同样，格非的《迷舟》在叙述历史时，使“历史”（真实一本事）与叙述分离，证明了历史不仅仅是“历史”本身，而

且也是一种叙述的结果，而正是多视角的叙述（主体）使历史离开真实越来越远，真相越来越成为永远不可谛视的永恒之谜。能指碎片或者说本文之网，“延异”了可能隐藏的意义，本文成为纯粹的能指游戏，“语言主义”分散了或者说消解了中心，这样的文本操作体现了先锋派对于“习惯”中的语言之后的意义的怀疑甚至谋杀。潘军的长篇小说《风》的故事由现实、回忆、想象三块组合而成，依照惯常的叙述，这三块最后应当指向一个共同的主题——意义，如茹志鹃的《剪辑错了的故事》和谌容的《人到中年》都是多视角叙述，但始终是围绕一个中心，或者说是在确定一个“事实”。但潘军在文本中把应该被确定的“英雄”一再置于被“疑问”的处境：英雄之“名”——“郑海”，在叶家有两个少爷、棺材里的叶老爷的义子六指、自称是“郑海”的战友、前来给墓碑揭幕的专员林重和老樵夫之间滑动，但当最后“郑海”的墓碑一夜之间被铲平，成了一块无字之碑时。“意义”也就被彻底埋葬了。所指就这样不断被提及，但最终却没有明确的指向，文本也因为脱离所指而成为叙述游戏。这显然是巴尔加斯·略萨式的多维结构。

这样的能指游戏，揭示了被“习惯”了的叙述背后的所隐含的真理。陌生化和对交流的拒绝，拓展了艺术和读者的想象空间，也非常确切地传达了现代主义的生存理念。马尔库塞说：“艺术有义务让人感知那个使个人脱离其实用性的社会存在与行为的世界……它有义务解放主观性与客观性之一切范围内心的感觉、想象和理智——有了那种自主性才能使艺术脱离既定事物的欺骗力量，自由地表现它自己的真实。因为人和自然是由一个不自由的社会构成的，它们被压抑、被扭曲的潜能只能以一种具有疏隔作用的形式表现出来。艺术的世界是另一个现实原则的世界，是疏隔的世界——而且艺术只有作为疏隔，才能履行一种认识的职能：它传达任何其他语言不能传达的真实；它反其道而行

之。”㊿先锋小说拒绝文本与阅读的交流，正体现了它对于生存“疏隔”的理解。

第五节　后现代主义文学

从现代主义文学萌生的那一刻起，否决的力量就一直存在着。先是“明白诗”和写实小说对朦胧诗和先锋小说的否定，紧接着是在它的肌体上生长起来的新生代对它的否定。同时，在1986年之后，中国知识分子的精英意识逐渐淡化，英雄主义和大写的人在日益世俗化的潮流中褪去开始时的锋利；具有古典主义情怀，带有自由主义倾向，是它的长处，同时也是它的不足。世俗化的，自由化的，官能化的民间意识形态已经越来越不满足于他们类官方的腔调，娴熟的典雅妨碍了在更为独特的个性体验上作更自然的长驱直入。

于是新生代就在这种情况下应运而生了。1987年1月14日，上海《文汇报》发表了青年诗人程蔚东的《别了，舒婷，北岛》：

> “我觉得应当和你们再见了，舒婷，北岛。你们曾经朦胧，我们也跟着朦胧，但不久我们便突然发现，我们朦胧什么呢？你们为迷路的蒲公英朦胧，为远和近的争执朦胧，而一进现实生活，我们便发现你们太美丽了，太纯洁了，太浪漫了。我们要从朦胧走向现实。我们不仅想告别你们的诗意识，而且想告别你们的诗形式。你们这个意象，那个具象，这个象征，那个浪漫，是不是写得太累了？你们月亮呀，船呀，溪呀，泪呀，是不是写得太玄了？我们只想通过汉文字流动出我们的意识？我们追求这种流动的语感、诗感、节奏

感，哪怕是大白话，又有什么关系？我们不追求刻意，这容易离开艺术的土地。也许你们手中的鸟高雅而且优美，但是老飞在高悬的空中，我们仰望得脖颈已经发酸。文学总是在老百姓中活着，我们宁愿做平民诗人，也不要成为贵族作家。别了，舒婷，北岛。”

后现代主义在1990年代后期的一片喧嚷中登场了。虽然并不如现代主义那样追求文本的游戏，但却彻底放弃了启蒙的责任感和理想主义理念，完全流入了物质主义的欲望表达。朦胧诗和先锋小说之后的所谓“新生代”“晚生代”以及新体验小说、新状态小说、新历史小说，反题的对抗性和审丑倾向使他们明显地有更多的后现代主义特征：

1．平面化：深度的消解

后现代反对和厌恶现代主义的深度模式，主张摈弃深度，对创作进行平面化处理，即进行非文化、非崇高的处理。

在诗歌的创作上，后现代诗的劲旅是自诩为“第三代”的诗人们，它包括非非主义、整体主义、莽汉主义、他们、海上诗派、女诗人等抒情群落。新生代诗人对朦胧诗人那种英雄主义倾向、忧患意识与使命感格格不入。他们不愿再做“类的社会人”，无意代表时代与他人，只代表自己。而他们是一群“野家伙，是腰间挂着诗篇的豪猪”，“是一群小人物，是一群凡人，抽烟、跳迪斯、性爱，甚至有时酗酒、打架……”（于坚语）。他们公开宣称“只有艺术家的良心，没有什么乱糟糟的社会责任感”（尚仲敏语）。新生代诗人们从朦胧诗类情思阴影下走出，走向了人自身生命存在状态。

而真正的人间气味残酷而平庸，是崇高、恬静、谐和与琐屑、嘈杂、崩溃的统一共存。于是他们不约而同地踏上了否定朦胧诗热态切近现实的英雄主义思想倾向的道路，实现了向生命本

体的内向化转移，不再关注外部世界的意义与深度。如面对同一对象大雁塔，朦胧诗人杨炼的《大雁塔》是民族命运、人文历史的凝固与象征，深度象征与悲壮高昂语调里爱国情感宛然可见；而韩东的《有关大雁塔》却以淡漠姿态指向文化的神秘与不可知，“有关大雁塔/我们又能知道些什么”，大雁塔只是一般物体，诗人爬上去也就是想看看四周风景。如对待父亲，在余华的《活着》和《许三观卖血记》中父亲是佑子的崇高伦理文化的象征，但《山民》则直接将父亲还原为“山民”。两首诗表明，新生代诗在以反文化、反英雄、反崇高视角中构筑了平民意识的世界，追求生命原生态状态。再如“老师”在习惯性话语中，它是崇高的象征，但伊甸《写给一位老师》却写到：“你的课是五十年代就准备好的吗/没关系你讲吧讲吧/不过允许我看一本现代化杂志(八十年代的)。”一副蔑视和不耐烦的腔调，这就把传统的“老师”形象解构了。

既然要削平深度，同样也要解构作为深度标志的整体性叙事，而呈现以破碎的拼贴。丁当的《临睡前的一点忧思》这样写到：“吸上一支烟/考虑考虑中东的动荡局势/瞎混一天/脚丫气味不佳不必不安/被子八年前就该拆洗……”梦呓式的琐屑和流水账式讲述，动荡局势、被子、青春痘、西装、油条，风马牛不相及。还有杨黎的《高处》：“A 或者 B/总之很轻巧很微弱/也很短/但很重要/A，或者 B/从耳边传向远处/传向森林/再从森林/传向上面的天空。”符号化的生活随意地散落，任意的拼贴和组合。整体的本质性追求早已无影无踪。新生代诗形式的不和谐源于抒情主体思维方式和生活本身，他们生活的迷乱琐屑，他们心灵的困惑与艰难，折射到艺术中只能产生这种紊乱而复杂的频律与节奏。

反文化反崇高的新生代诗人，对“博大高深”则十分厌倦，在他们那里，世间一切无诗性与非诗性之分均可入诗。他们以普

通人身份表现普通人的普通生活，日常生活细节、事件受到了极大关注，并且性生活与揭露灵魂缺点的题材第一次大量辐射于诗中。这是对小人物的尊重，是对世俗生活本来面目的真切恢复。听听《我们的朋友》（韩东）这芸芸众生中复杂而真实的人间温情的汩汩流淌，看看《临睡前的一点忧思》（丁当）中琐屑无聊、没头没脑的疲惫生命状态，就会发现，诗写的仿佛就是我们的生活中已经发生或随时都可以发生的一切。就是面对崇高博大的人或事也施行淡化处理，改仰视为平视。使整个世界震撼的伟人马克思也很普通，他“叼着雪茄”、“字迹潦草”、“满脸大胡子”、“到处流浪”（尚仲敏《卡尔·马克思》）。

后现代创作不但审美而且审丑。现代主义也曾表现丑的事物，如波德莱尔的《恶之花》，但总是把它作为被征服、被超越、被弥合的对象；而新生代诗却要以粗鄙态袒露人的原本状态，如“一个星期天一堆大便一泡尿一个荒诞的念头烟消云散”（丁当《星期天》）。最典型的要属野牛的《闭目·幻迷·美》，它写人置身于“广袤无垠的垃圾场”，与远方伟岸的屎壳郎、白胖的蛆虫、黑黄的蚁群、绿头苍蝇互为感知，发出造化神奇的感叹。这种丑的引进对于文学既是大煞风景，也是生命多元感性领域的拓展，在它面前一切美与秩序都不复存在，诗成了“放荡的缪斯”。

晚生代小说是解构风潮的重要的组成部分。何顿在类王朔的笔调下写了一系列的长篇小说，如《我们像葵花》《就这么回事》等。在何顿的湖南长沙语境中，活在城市边缘的人们随着生命的自然本能的节奏演绎着生老病死，人在物质的笼罩之下活着，卑屈地行走，卑屈地消失。本质的缺席，使人的生命无论是生还是死都没有什么崇高性可言。在李冯的《多米诺女孩》《在锻炼地》等作品中，写出了一代新人类的生存松弛状态。这些新人类热衷于异性，敏感、聪敏却多疑，不愿承担责任，他们宁肯放弃，也不愿意卷进复杂的生活矛盾。对于他们来说，性资源并不匮乏，

没有必要冒险。传统的才子佳人小说中的情天恨海，消失得无影无踪。有的时候也许为文本所提及，但也只不过是充当了反讽的修辞。

理想主义的丧失、世纪病与西方哲学氛围的弥漫以及人类生命真相的反思，使新生代创作的精神网络布满的再不是憧憬、正义与人性的理想光环与伟大的人格乃至艺术良知，而完全嬗变为个体自我意识与下意识潜意识的冲突纠葛以及由此滋生的压抑、恐惧、无聊、荒诞、焦躁、悖谬等现代人灵魂原态的躁动不安，从另一角度“向人的既艰难又平庸的生命更真实的靠近了一步”。[51] 卫慧在一篇自传性的小说中写道：“无名的焦虑感总是拚命地写东西。”在新生代，生活高于写作。写作对于他们是“生活”的方式而不是高于生活，那么什么是他们对生活的中心领悟呢？鲁羊在《1993年的后半夜》里说：“我是这个世纪末后十年必然出现的白痴。……让我们重新定义行经千年，风尘仆仆的词汇，譬如‘白痴’，以及他被动显身于其中的‘末日’……大柴垛这么高，出其不意的寓言的底座，它这么高，我弄不清是怎么到达顶部。在一种记忆里，我可能是自己爬上去的……而在另一种记忆里，我毫无反抗地被送上来。”有人把新生代的出现和他们的世纪末处境，比作“后半夜”，那情形是“狂欢达到高潮并且开始疲乏，但人们无家可归。”[52]日常生活中那种超验的或者终极的意义在这个时代更加难以寻找了。

2．本体化：欲望的呈现

当人的存在本质退隐或者说本质被解构了，人的生存状态就只能以欲望呈现了。

后现代强调诗的直觉和本能特性。他们认为诗只是纯内心行为，“诗价值实现是一种无目的的实现”（宋琳《青春诗话》）、“诗是纯粹的生命体验”（“超前意识”宣言）。而对现代时期的弗洛伊德主义的继承使后现代的创作都自觉不自觉地把生命的本体

定位为人的主体欲望的自然呈现。

性爱的描述和歌咏是后现代诗歌和小说作品中最常见的现象。在新生代诗中，对性征和性欲的描写是屡见不鲜的。在《越过这片神奇土地》（廖亦武）中是性欲的象征性渲泻，而更多的是直接的赤裸裸的描写："见一阳具高高勃起"（苍剑《乾卦—》）、"我的生殖器硕大/摆来摆去/像北京站那座巨钟的指针"（《一头公驴对人的偏见》）、"一把好乳"（沈浩波《一把好乳》）对性器和情欲作着毫无遮掩的展露。而女性诗中更是常见这种这种赤裸的、野性的、生命冲动的颤栗。尤其唐亚平、翟永明、伊蕾等人的诗再也难以满足柏拉图式的爱欲，而以肉体与心灵的双重饥渴呼唤强有力的男性征服，伊蕾的《独身女人的卧室》反复抱怨"你不来与我同居"，唐亚平的《黑色洞穴》是如火如荼的性动作、性行为骇人的隐曲展现。沉迷于性的享乐，而古典的和现代时期的道德主义价值观被排斥于主体的观照之外。

在小说创作上，1990 年代末期，"另类作家""美女作家"在上海包装推出，卫慧的《上海宝贝》《像卫慧那样疯狂》《温柔的夜》《玫瑰的尖叫》，棉棉的《糖》、周洁茹的《第一次的亲密接触》相继受到媒体的"关注"。卫慧的下列一段话比较能代表她们的创作倾向，她说："简简单单的物质消费，无拘无束的精神游戏，任何时候都相信内心的冲动，服从灵魂深处的燃烧，对即兴的疯狂不作抵抗，对各种欲望顶礼膜拜，尽情地交流各种生命狂喜包括性高潮的奥秘，同时对媚俗、肤浅、小市民、地痞作风敬而远之。"[53]她们在矫情的崇高下，以一种极端的世俗化来替换诗的理想主义；沉迷于欲望："用器官写作"，"齐刷刷地对现代爱情作咆哮状，大胆而开明地用皮肤说话，讨论着与自己与身体与男人相关的话题"；探讨着性的群体娱乐；讨论着自己与同性的爱的可能性；表现着毒品与性的关系；其中当然有着现代社会灵魂无着的焦灼与寻找的真诚，但这些真诚常被作为放浪于

欲望的理由。文本的欲望化和诗意化使她们的作品有着罂粟花一般的美丽而又诱惑人堕落的效果。

后现代是经济自由化时代的思想意识。后现代艺术深谙现代社会的市场操作艺术。作家的个体欲望的极度膨胀化，使她们自觉地将性的欲望和成功欲望捆绑销售。据报道“卫慧在上海某超市展示了7条棉质内裤”。[54]《上海宝贝》大量夹杂英文单词，在每一段的开头都要引一段外国人写的东西来表示自已读过书；《糖》中所插人的类似于流行歌曲的诗行，类似于暴发户贴标签的手法。其中女主人公对洋性伙伴的性器官的崇拜，渴望无数次“被打开”的欲望，情节极其类似于《查泰莱夫人的情人》，但却没有其崇尚生命的格调。《糖》把“破碎”“灵魂”“残酷的青春”这些词反复咏叹。而正是这样的消费主义对文本的塑造才使我们看到了在“腐朽”的或颓废的生活中所蕴涵的绝望的诗意和存在的令人醒时痛苦醉时麻木的直觉。

后现代创作直接呈现生命的本体和欲望，有意疏远历史社会现实，以纯粹个人的欲望、冲动淡漠带有更多种属原型成分的人生经验暗示。生存的形而上学精神都被屏弃，他们通过物质欲望的赤裸裸的呈现，表现痛苦的狂欢。

3．事态化：非诗意的生活化

后现代拒绝古典时代的诗意生活，拒绝在琐碎的生活之上粉饰以优雅的锦袍。他们认为，既然生活里充满了虱子，那么让它肆无忌惮地爬好了。这样，伴着意象艺术的沉落，后现代艺术的事态结构艺术应运而生了，这造成了后现代相对于古典主义和现代主义在抒情策略上发生了一系列变异。

后现代的一个最为响亮的口号是：“回到事物中去”。后现代提出了“反诗”（或曰不变形诗）主张与意象抗衡，要求弃绝象征等外在修辞，还原语言（如非非主义），回到事物中去（如他们诗群）。并且这种感觉方式规定作家只重视抒写存在经验，不

求飘渺的未知情境，只节制地直陈其事。冷态零度的抒情，把世界还原为无法再还原程度，强化语言的原初效用——叙述性。

对平面的叙事性的事态的追求是在后现代诗最为擅长的。在后现代诗那里，朦胧诗赖以生存的意象被摒弃，而一些事态的细节诸如行为、动作的过程却上升为结构主角，从而把诗演绎成一个个片断或还原为一种种现象，在“走向过程”的努力，使诗获得了一定的情节性和叙事性。诗歌评论家罗振亚在考察了后现代诗歌后指出，这些后现代的诗人们“直接处理审美对象，以情感‘零度状态’正视世俗生活，没有事物关系打破后的再造，没有意象的主观变形，比喻与象征已完全撤出。”㊿

诗歌于是成为“日常生活”。斯人的《我在街上走》：“我在街上走/其他人也在街上走/起初我走得慢/走快的超过了我/走不快的没超过我/后来我想走快点/走快了就超过了/一些刚才超过我的人……”。丁当《回忆》：“回忆起某个日子不知阴晴/我从楼梯上摔下，伤心哭泣/一 个少年的悲哀是摔下楼梯/我玩味着疼痛、流血、摔倒的全过程/哭泣的时间很长哭到天黑/直到遍地月色改变了我的处境/直到我用心解了这一天的大便/才安然无恙，动身回家”。在这两首诗中，前者完全没有了诗歌的古典主义和现代主义时期的主观情感的投入和艺术的变形，主体全然似局外人的立场旁观着发生的一切。“生活”完全是外在于主体的不相干的存在，一种自在流动风景，它客观而冷漠。而后者，理想的抒情已让位于行为与事态的陈列，一反垂直纵式组合状态为横组合水平倾向的话语方式，使诗走向了连续过程，井然的语义单位不仅占据着空间，也占据着时间秩序。稀疏的意象已引不起人们的注意，而普通或清新的生活细节和情节片断却占据了人们的兴趣热点，物性过程的还原，对抗了文化积淀。

这种日常化的事态追求使后现代诗人迷恋“口语”。他们极力倡导“诗歌从语言开始”、“诗到语言为止”，但是他们的语言

与传统意义上的文学性（诗性）语言很显然是不同的。他们认为，语言理应把权力从外在意义之核处夺回，消除与诗人生命的派生关系以求与其统一，走口语化道路，以自足的本体构筑对抗意象与象征的文化语言模式。新生代诗的语言追求的是通俗易懂，这也包含将世俗俚语入诗。如《在4号楼210号客房》（江堤）“夜半的时候/许多感觉已经睡去/我就很孤独/总想你送我一个礼物或别的什么”。为对抗奢侈矫情的甜美，为与琐屑的市尘认同，它甚至将粗话也掺入诗中，《节日》（宋琳）中“我们会攥着拳头乌拉乌拉狂叫歇斯底里狂叫/突然陷入难言的死寂”。语言意象的优美度已不失涵养地为粗鄙度所替代。再如，“把流出的泪水咽进肚子里/在厕所里尽量把屁放响”（娄方《印象》），笑骂与肆无忌惮背后站着一种嬉皮笑脸的生活方式，只是它又不等同于粗野的骂娘和趣味低下，而完全出于对俗真生活的依偎与回归。

事态艺术不仅反叛并颠覆了意象艺术，拆解了深度文化模式，更重要的是它在审美意义上因此背离并超越了朦胧诗。朦胧诗的能指与所指分离的思想文本特征，使其意义总是处于间接而不确定的象征状态。而事态艺术词字并不太复杂：在整体事态外隐藏象征性内涵；事态本身的具体、喻体与本体所指与能指关系的直接确定，使诗产生的象征再造空间相对比意象诗狭小，有一定的联想再造的限定性，诗意理解不会太随意宽泛。

新生代诗这种向叙述文学所做的扩张，吸收了一些小说散文的笔法；尤其它那跳跃的形式和假设结构不同程度地隐伏诗中，更构成了与小说戏剧的实质性差异。这一“日常化”倾向早在吕贵品的《木屋搬走了》等女人系列诗中已初露端倪，到于坚的《对一只乌鸦的命名》、周伦佑的《想象大鸟》、李亚伟的《中文系》等大量诗中则弥漫为一种普泛现象。

4. 寂寞和冷酷的死亡意识

后现代创作所呈现的面相是幸福的，李亚伟的《中文系》、阿吾的《相声专场》等就是通过对生活表象的素朴的描述，而显示出生活的荒诞和幽默的本质，给人的印象是轻松随便和幽默俏皮："这几天/我的英雄牌金笔/一直在拉肚子/于是我的诗里尽是他妈的/左一句他妈的/右一句他妈的/结尾还是他——妈——的/屋子里的空气越来越臭"（柳坛《无题》）。朱文的小说《中国人民是否需要桑拿》将崇高的政治术语和风行的享乐行为结合，形成了"搞笑"艺术风格。

但是后现代在轻松和幽默背后深藏着无奈与宿命感受。朦胧诗人黑暗中的执著追求变成了无聊和尴尬。顾城的诗句"黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它来寻找光明"到了后现代诗人那里，就变成了"黑夜给了我黑色的眼睛，我用它来翻白眼"。郭力家认为"无聊也是艺术的一个生命要素"："你究竟是谁呢/你根本就不是谁/你只是你自己的一种尴尬"（闲梦《尴尬》）。人，已被完全异化，肉体与灵魂普遍分裂，询问的焦灼里浸染着生命不可知的惶惑。朱凌波的《空位》意在表明孤独乃现代人的本质心理，它如空位一样无处不在永难填补，完全是对萨特存在主义哲学的皈依。新生代诗踏上了黑色幽默似的荒诞行旅。放纵也好，孤独也好，世界依旧是样子。在人生苦痛与无奈之间的二律背反中，新生代诗人们再没有愤世嫉俗的慷慨悲歌，而完全以玩世不恭的姿态去面对虚伪与神秘，冷酷、痛苦与嘻嘻哈哈的搅拌使源于古希腊戏剧角色类型的反讽——嘲谑与幽默再现风采。"孔明于2000年复活/世界上一下子死去两千个总统/宫殿造在我的肩膀上/腋窝里长出许多野草"（詹小林《荒诞》）一切都荒唐悖谬、越轨可笑。

因此，品味死亡与人类的寂灭是后现代主义常见的主题。朦胧诗人也曾歌咏自我和死亡，但它总是和历史和文化相连接，后现代写作则从形而上层面思考死亡。撒娇派宣言"认为活在世上

看不惯就愤怒，愤怒无济于事便做超脱的撒娇”。陆忆敏的《可以死去就死去》写道：“汽车开来不必躲闪/煤气不关不必起床/游向深海不必回头”，恐惧与幻灭的悲哀已杳无踪迹，仿佛肉体的消逝能换来生命的永恒。最具代表性的是曾深情礼赞《中国，站在高高的脚手架上》的曹汉俊竟然写下了《病房》：“你骑着自行车/突然迎面一辆卡车/当时你就悟到了/这是不可避免的/你没有慌乱/甚至还想笑一下/你再 也不愿提心吊胆地一天挤一天的躲下去了。”一种生的厌倦、苦恼、惶惑与一种死的渴求跃然纸上，死亡意识愈来愈淡，它与“女人小便”叮咚悦耳造成的“想入非非”，是现代人普遍的“病房意识”、严重的精神分裂：齐生死的冷漠背后是近乎绝望的生命大悲哀。这是自渎意识的逻辑结局，是对痛苦的逃避。在精神向度上更加遁入自我，从而滋长出严重的自恋情结。

正因如此，后现代主义更多地沉湎于欲望，物质的欲望和性爱的欲望之中，遁入语言的游戏。[56]

朦胧诗是典雅的，贵族的，它追求的是诗的诗性和神性。新生代诗向朦胧诗的贵族化发难，以“反取向”方式进入文化活动，但仍然建立了一种新的文化模式；因为反文化也是文化。这种文化行动的直接后果是使诗从美丽的白天鹅变成了一只平和普通的灰麻雀。

注释：

①李今：《海派小说与现代都市文化》，44 页，安徽教育出版社 2000 年版。

②利里安·弗斯特著、李今译：《浪漫主义》，2 页，昆仑出版社 1989 年版。

③达米安·格兰特著、周来祥译：《现实主义》，3 页，昆仑出版社 1989 年版。

④彼德·弗克纳著、付礼军译：《现代主义》，1页，昆仑出版社1989年版。

⑤统计数字来源于朱栋霖等主编的《中国现代文学史》，高等教育出版社1999年版。

⑥《小说界》1982年2期。

⑦均见《上海文学》1982年8期。

⑧《空心的文学》，《作家》1988年第9期。

⑨《中国近年小说与西方现代主义文学》。

⑩《中国存在现代主义文学的土壤吗——与季红真商榷》，《文汇报》1988年4月8日。

⑪《文艺报》1988年2月6日。

⑫《中国文学应该向世界贡献出自己的现代主义》，《文艺理论研究》1988年第4期。

⑬《中国与现代主义，十年新经验》，《文艺研究》1988年第4期。

⑭《我国新时期文学的创作方法和流派初探》，《社会科学战线》1987年第2期。

⑮《喧哗与骚动——新时期文学思潮一瞥》，《当代作家评论》1986年第8期。

⑯《论新时期现代派小说的中国化态势》，《艺术广角》1988年第1期。

⑰《小说的借鉴：技巧、观念、意态》，《文艺争鸣》1986年第4期。

⑱《从凝重、平实到空灵、深邃——浅论西方现代派文学对中国当代小说发展的影响》，《泉州师专学报》1986年第1期。

⑲《西方现代主义文学影响与新时期小说结构艺术的多元走向》，《外国文学研究》。

⑳《中国近年小说与西方现代主义创作方法和流派初探》，

《文艺报》1988年1月2日、1月9日。

㉑《开放：内在机制的需要》《文艺争鸣》1986年第4期。

㉒《外来影响从何而来》,《文艺争鸣》1986年第4期。

㉓《文学编辑谈文学》,《文学自由谈》1988年第3期。

㉔《当代小说为何超越了危机——兼论艺术民族化现代化并举的必要性》,《当代文坛》1986年第6期。

㉕《中国与现代主义：十年文学新经验》。

㉖《现代主义崛起，审美理想沉落》,《文艺研究》1987年第1期。

㉗《论新时期先锋文艺思潮的艺术价值观念》,《飞天》1988年第1期。

㉘《论新时期文学的"向内转"》,《文艺报》1986年10月18日。

㉙《中国与现代主义：十年文学新经验》。

㉚《新时期文学要警惕进一步"向内转"》,《文艺报》1987年6月20日。

㉛《略谈"向内转"》,《文艺理论研究》1987年第2期。

㉜《当代文学中的现实主义问题》,《人民日报》1987年12月8日。

㉝《民族文化精神与文学发展——论中国当代文学与现代主义》《文艺理论研究》1988年第2期。

㉞《历史将选择现实主义作为主潮》,《飞天》1988年第5期。

㉟《现实主义是克服的理论》,《文艺理论研究》1988年第3期。

㊱《中国新文学发展中的现代主义》,《中国新文学整体观》,上海文艺出版社1987年版。

㊲《在横向借鉴与纵向继承的交汇点上》,《思想战线》1986

年第6期。

㊳《近十年的文学精神和文学道路》，《人民文学》1988年第2期。

㊴《历史将证明价值》《朦胧诗选·序》，春风文艺出版社1988年。

㊵《新时期的三种文学》，《文学评论》1987年第2期。

㊶《先锋文学与大众文学》，《文艺理论研究》1988年第3期。

㊷参见陈仲义《〈今天〉十年：兼为今天派辩护1978—1988》，载于《百家》1989年一月号。

㊸庞德：《意象主义的几个"不"》，见于比得·琼斯编、裘小龙译著《意象派诗选》，152页，漓江出版社1986年版。

㊹《普多夫金论文集》，151页，中国电影出版社1985版。

㊺《关于诗的现代技巧》。

㊻徐敬亚：《崛起的诗群》，《当代文艺思潮》1983年第1期。

㊼列维·施特劳斯：《野性的思维》，商务印书馆1978年版。

㊽王朔从一般意义的题材的选取上，他是通俗的，都市恋爱题材是他所最常用的；他的故事情节，是流畅的，也是传统的；语言是平实的。也就是说在形式上，他与现代主义所追求的形式的陌生化是不同的。但是在精神上，他却与现代主义有着一脉相通之处。因此，我把他的创作归为现代主义的先锋小说。

㊾弗洛伊德：《超越唯乐原则》，见于《弗洛伊德后期著作选》林尘等译，上海译文出版社1986年版。

㊿马尔库塞：《美学的方向》，转引自绿原译《现代美学》，文化艺术出版社1985年版。

51徐敬亚：《生命：第三次体验》，《诗歌报》1986年10月21日。

㊷葛红兵：《新生代小说论纲》，2000年《橄榄树月刊（网络）》。

㊸卫慧：《像卫慧那样疯狂》上海文艺出版社1999年版。

㊹吴晓玲：《美女作家被斥为垃圾卫慧说“照老样子写”》，《扬子晚报》2000年5月13日。

㊺《论后朦胧诗》。《中国诗学研究（第一辑）》，中国文联出版社2002年。

㊻如《男爵的婚姻不特谈真理狗屎》、周伦佑的《自由方块》，就无异于堆垒的积木与语言的游戏。参见罗振亚《论后朦胧诗》。

第十一章
1990 年代的大众文化思潮

第一节　大众文化的概念

所谓的“大众文化”，英文可以有两种称呼“Popular culture ”和“Mass culture”。大众文化涉及“大众”，那么这个“大众”指称什么？相应地这个“文化”指称什么？

在中国现代文化中，不同的语境“大众”就有不同的含义：

(1) 作为“人民大众”的“大众”，具有着道义的正义性。

在当代中国特定的现实语境中，关于“大众”，一个最为切近而“自然”的联想，是“人民大众”、“劳苦群众”、“工农群众”。它是从 1930 年代的左翼文化到社会主义文化这一文化脉络所产生的语义的历史积淀。在这一历史视野中，“大众”一词，始终联系着另外的一些关键词：作为历史主体与“创造历史动力”的“人民”，和另一组相对中性的名词“群众”、“民众”。从某种意义上说，大众，作为一个关于“多数人”的指称，在中国现代史上，始终在反封建与社会民主的层面上，具有某种道义的正义性（在现代中国文化史上，与此相关的语词，还有相对封建

贵族的“平民”概念；在现代民族、民主国家意义上使用“国民”概念。而“国民文学”一词，有着 1920—30 年代日本——中国的“语词旅行”路线)。在 1980 年代中国大众文化的倡导者，正是有意无意借助这一历史文化与记忆的积淀，为其提供合法性的论述与申辩。似乎“大众”之于“大众文化”、“大众传媒”的主体地位，有如“人民大众当家作主”“工农兵占领文艺舞台”的社会理想得以实现的更佳方案。①

(2) 作为“市民大众”的“大众”，是“乌合之众”的代称。

然而，1920—30 年代开始，作为现代民主社会的重要组成部分的文化工业、文化市场以及文化产品（大众文化的生产、消费、再生产过程)，却已经产生。在中国的大都市至少是上海，已经形成相当丰富而多元的大众文化工业及其市场。但是，除却作为间或提及的批判、否定的对象（“小市民文化”或封建渣滓)，它几乎不曾进入知识分子群体的关注视野。1990 年代，中国大众文化的重提，无疑联系着文化工业与文化市场系统的再度出现。于是，“大众”，这个事实上已被近代以来西学东渐进程所深刻改写的词语，便显露出另外一些层面：首先是在对大众文化持拒绝态度、批判态度的文化讨论中，隐约显现出的尼采、利维斯、艾略特这一理论脉络上的“大众”观；在这一脉络中，“大众”（Mass/masses）一词意为“乌合之众”，充满了贵族/精英文化视阈中的轻蔑之意。

(3) 在经济和消费浪潮中确立的“大众文化”涵义。

1990 年代大众文化的产生，是由于市场经济的发展和消费性社会的出现。

在 1980 年代，报刊和出版业有了大的发展。但由于读者要求的分化，也由于文学写作在出版、流通上的商品化性质的凸显，出版社和文学报刊的竞争加剧。生存、发展和利润上的考虑，又必然推动文学的商品化趋势。在大众传媒的扩展中，消费

性的大众文化形成强大的潮流。大众文化最初也是“外来”的。香港、台湾等地的言情、武侠小说，流行歌曲和影视作品，从80年代初期开始在大陆流行。大众文化在80年代末期以后的文化市场，逐渐从边缘走向中心（至少是在数量和公众的生活的地位上）。原来处于中心的“纯文学”“精英文学”的重要地位受到很大的动摇。

由此可见，大众文化是这样的一个公共空间，它是官方、知识分子和下层百姓共同参与的这样一个空间。在这个空间中，以娱乐性的文化消费为主体。它可能包括电影、电视、文学、模特表演、广告、网络、民间歌谣、卡拉OK、MTV等，甚至涉及民间日常的生活娱乐方式。这是一个领域广泛的空间和实体。它是工业社会中产生的，以都市大众文化为消费对象和主体，通过现代传媒传播的，按照市场规律批量生产的，集中满足人们的感性娱乐需求的文化形态。

对大众文化的研究，就是要运用民族学、文化人类学、性别学、社会学以及政治经济学等等方法，对中国社会的文化现实、全球化进程中复杂的权力关系、跨国资本的渗透对成型中的中国文化工业、文化市场的多重影响、文化包装之下的市场争夺和利益分配等的经济驱动作用，中国当代特定的纬度至上，一个国家、阶级、性别话语的再度构造及其合法化过程等等进行全方位的研究。

第二节 大众文化的一般特征

大众文化进入1990年代，中国的商业已全面与世界接轨，工业发展已到了网络时代，社会生活呈现出工业的后发展时期。

生活在这样时代中的人们，生活节奏、消费节奏都空前加快。人们大脑的信息吞吐量正以几何级数上升。在这样的状态之下，大众文化呈现了自身的特征。

1．现代性

大众文化产生于现代工业化时期，是现代工业社会的产物，它伴生于工业社会的大众群体，因此明显地不同于前工业社会中的民间文化和其他文化形式。而现代工业社会和商业社会的最大特性无疑是产品的可操作性和产品的消费性。

所谓“操作”，指按一定的程序和技术要求进行活动。这是一个工业性名词。这一名词移人文学领域，表现了工业性对具有高度主体性的文学创作的“话语侵略”。它要求作家在进行文学创作时须按照工业产品的生产程序来进行生产和流通。因此，所谓的文学操作，也就具有了工业产品（进人流通领域以后称作商品）所具有的一切特征：1．技术性。文学的创作不再是创作主体（作家）的独创，而是按照一定的技术要求来进行加工，也可以按照一定的模式自己创作，然后批量生产。无论是在语言风格、人物和情节设置等方面都有一定的技术标准。2．批量性。由于是依照一定的技术标准生产的，往往会形成批量，很快投人市场，以最小限度的主体能量消耗取得最大限度的市场份额、取得最大面积的市场覆盖。3．协作性。现代技术是机械化程度很高的生产行为，它不可能由一个人完成，它必须依赖于社会组织中的各个成员通力合作才能完成一个程序的流程，也就是说不但写作时需要许多人有组织地分章分节完成，进入市场后还要媒体的宣传，缺少任何一个环节都可能造成产品的技术缺陷、不成批量和商品的滞销。4．消费性。大众文化是一种典型的商业文化，现代科学技术手段是大众文化生产和消费的重要载体，因而能使大众文化在短期内迅速蔓延和扩张。而西方的大众文化实践证明，大众文化和市场之间存在着天然的亲缘关系，具有明显的市

场品性。文学成为商品进入流通领域，也就与其他种类的商品一样具有了消费性。创作者是为了获取利润而写作，读者是为了充实生活而购买和消费。同时由于高度技术性所造成的同类创作的重复生产，必然造成“价值”（即包含在作品中的独一无二的独创性，灵韵）的降低。文学丧失了主体性，也就丧失了经典性，读者/消费者很难想象古典时期那样将文学作为“心灵的导师”，因此，当他们达到娱乐的目的以后，文学的使用价值也就随即消逝。“用完即扔”就是这种心态的体现。

在文学的操作时代，文学成为了产品/商品，作家也就成了玩弄文学的工匠。他们所寻求的不再是主体性的把握，而是消费者的阅读口味。在这样的情况之下：

（1）作家成为“制造者”

在商业社会中，作家已经被变成纯粹的文本“制造者”，虽然有的作家承认，有的不承认，但“制造”已是不争的事实。港台和大陆的言情、武侠、财经小说是操作的产物；刘心武也说过，文学只不过是一种写作而已；被称为“新新人类”的卫慧更在小说《玫瑰的尖叫》上落款“卫慧制造”。作家的操作主要的集中在对“形式”的程式化处理：

第一，创作的模式化

在文学创作中，小说是历来情节最富变化的文学形式，但在讲究操作的作家那里，情节则演化为一种创作的套路，如武侠小说一般的情节发展是：受难（家难、国难和帮难）→上山学艺（武当、少林、峨眉或华山、天山）→艺成下山复仇→遇见几位美人（仇人之女或碰到、拣到）→挫折（被打败的当然还要重新学艺）→成功→最后归隐。其它一些通俗文学作品如言情、法制、公案推理、财经等，也都是战场（情场、商场）+情场的模式。

就是在一些较为灵动的散文创作中也显示了这样的倾向。下

面是散文创作的几种模式：（1）叙述小故事。或者是小品式地记录生活中的某个场面，例如杭州作家莫小米的《小贩的算计》；或者是拉拉杂杂地谈论生活琐事，例如发表于众多晚报副刊上的散文（所谓晚报文风），例如上海女作家素素的一些“小女人散文”，基本都是生活的流水账。无技巧的记述恰恰传达出了生活的原汁原味，切中了受众休闲的神经。（2）按时空顺序进行的游记。这种游记按照参观者进行的时间和空间来叙述“所见所闻”，如同生活中的流水账一样，只不过改为写景而已。这类创作多为名家所为，好写好发，中间夹杂一些死板的描绘和廉价的抒情，既沽名又钓誉。如王英琦的《访印散记》。（3）对历史的当下回忆。这类散文采用新历史小说的创作套路，在游山玩水的时候，就一些文化遗迹作一些即兴式的想象，经常用的句式是：“我仿佛走进那遥远的历史时空，在那……”如余秋雨的《文化苦旅》和《文明的碎片》。手法是电影的分镜头的插入，内容所涉及的历史往往外行看了深奥，而内行看了却浅薄无聊。

当然，这种模式化的操作，并不仅仅存在于通俗小说和散文之中，就是在以“创造性”著称的先锋小说和实验话剧中也都大量存在着形式的变形式的“复制”，如潘军的话剧剧本《地下》、谌容的小说《减去十岁》都有着仿制卡夫卡的《变形记》和《城堡》的痕迹。“形式主义”的口号成为仿制的最好借口。

第二，创作的协作化。

由于创作的套路化、模式化，因此它就具备了可操作性，于是在进行一些较长篇幅的故事创作时，往往先集体或由一人拟定情节脉络，然后众人分段写作。如在进行武侠小说创作时，按固定模式拟订几个主要人物和故事梗概，数人每人一段，最后由一人汇总、修改、润色。成品出来后，再用一个或两个笔名推出，或干脆用创作组织的名义进入市场。例如沙利文、雪米莉就是周洪等四名四川籍作家的共用名，还有所谓的海马创作室、扬子鳄

创作室等都是这样的写作组织。不过，在公众日益重视创作个性之时，以笔名或某一作家来命名很显然要优于创作组织的命名。虽然在法律上它们具有同等的商标地位。当创作形成一个集体协作化的组织时，创作就不再是个性的东西，而是生产线终端的成品了，它也就具有了工业社会的“标准件”特征，具有了可成批次生产的可能性，在商业上也具有了可批发的可能性。这同时将促使由文学为主导产品的文化托拉斯的形成。这种文化托拉斯，往往将产供销三者联系起来，做到一本书/文学作品或一套书以最快的速度问世，以利于在市场竞争中用效率击败同行。香港作家梁凤仪在创作之外设立了出版社，专门出版她用“梁凤仪”命名的作品。

当作家在“创作”中的行为不再是独创性的劳动而是某种艺术形式的“填充人”的时候，他的创作主体的地位也就丧失了必要性，也就是说，制造者地位被确立的同时也就宣告了：作者死亡了。

(2) 大众传媒成为热点制作者

现代社会，传媒空前发达，它的的存在有时对创作起到了决定生死的程度。对于文学来说，起作用的传媒包括四个方面：报业、出版社、文学期刊以及电子出版物，1990年代末，网络甚嚣尘上，迅速成为操作文学的一个支持平台。在传媒的视野中，文学以及与其相关的资讯都是它立身的土壤和发展的资源。

其一，制作的“焦点”。

通俗文学的发达，给纯文学刊物以极大的压力，为了冲出“无名”状态，许多刊物在1993、1994、1995年前后纷纷制造焦点以期引起大众阅读的关注，以期扩大影响，增加销售量以缓解经济压力。1995年的文学“流派”极其众多，除自1994年所延续下来的“新体验文学”、“新状态文学”，又增添了“新市民文学”、“新武侠小说”等。这些所谓的流派大多与纯文学期刊有

关，可以说是期刊运作中编辑人员操作的产物。

其二，包装作家和作品。

作家能否进入市场，不但对作家本人很重要，而且对出版机构也很重要。因为只有拿出“名牌”产品，出版商才能赚取利润。因此，许多传媒纷纷“包装”作家和作品。这种“包装”包括从作家的问世、作品出版对形势的适应、作品的封面、书名与用纸等各个环节。早在1990年代初，当诗人汪国真出现时，出版社曾尝过包装的甜头。汪国真的神话被人为地与国内外的名家名作、与中学生的阅读趣味联系到一起。而且汪国真本人还到处演讲、作报告，扩大影响。虽然汪国真的包装在文坛持续未久，但出版界在此却获得了很好的至少在一定程度上是成功的演练的机会。云南的《大家》、南京的《钟山》、湖南的《雨花》和北京的《作家》等组成“连网四重奏”，联合推出徐坤、邱华栋等青年作家。包装公众明星。对像杨澜（《凭海临风》）、倪萍（《日子》）和刘晓庆（《自传》）、安顿（《绝对隐私》）进行炒作。2000年，出版机构对所谓“另类作家”“美女作家”进行了包装和炒作。

第三，题材操作。《新民晚报》推出了以素素（上海籍）为代表的“小女人散文”，《上海文学》则推出了“现实主义冲击波”等。1995年，在纪念世界反法西斯战争胜利五十周年，各出版社争先恐后推出各色“二战”书系，二战中所有的红脸、白脸人物，所有的胜仗、败仗都被反复渲染，一再出版。这些貌似宏伟壮观的“历史纪实”，烘托出一个“战争重现”的历史氛围。再如近年的反腐败题材。较早的是陆天明的《苍天在上》、张平的《天网》《抉择》。2002年的电视连续剧如《黑洞》《风雨乾坤》，叙述的是一个曲折离奇的反贪污腐败的法制老故事，文笔也并非怎样的高超，且重蹈了“社会问题小说”的老套。这部小说后改编成多种剧目，到处巡回上演，又改编成电视剧在中央电

视台黄金时间播出。社会大众的心理期待成就了陆天明，当然也成就了张平。还有青春题材。青年读者是文学和文化消费的主体，所以青春题材也是文学与文化操作的重头戏之一。1980年代大陆的青少年都已受过港台纯情文学的熏陶，诸如琼瑶、三毛、席慕蓉等。大陆出版界包装的作家除了“沙利文”“雪米莉”之外，还包装了席娟。瞄准青少年对男女爱情的朦胧憧憬心态，以轻松戏谑的笔调杜撰了一个又一个天真浪漫的爱情故事。还有性爱题材。在比较能够接受的范围内的性爱题材操作，如顾城的《英儿》，张抗抗的《情爱画廊》；而贾平凹的《废都》则在接受允许范围之外。就是莫言的《丰乳肥臀》和铁凝的《大浴女》都是利用性题材在进行市场化操作。

第四，操纵文学论争

若干的传媒在作家之间、作家与评论家之间煽风点火造成“论争”。例如有关“过于聪明的中国作家”的论争、有关“抵抗投降书系”的论争，“二王”“二余”的论争。传媒利用了社会受众世纪末的“清账”心理，设计了一种类似于梁山泊的“座次的排定”（尽管大家都不愿意如草寇般的浅薄，但国人的习惯心理谁也无法避免）的智力迷宫游戏，诱导受众参与对本世纪文化的总结性评定，从而造成了文坛的极其旺盛的人气。

从上述我们可以看出，舆论对文学的操作主要集中在选题、作者和有争议的理论问题几个方面。他们以作家（主要是名人）、选题（主要是情爱和政治）、理论问题（主要是容易有分歧的理论）为题材制造焦点，以吸引大众的目光，以增加刊物的销售率和提高展露度。此外，这样的波澜起伏的论争，造成了类似于通俗小说的情节，有起有合，有开幕有发展有高潮有结尾，其中插曲有惊险有跌宕，戏剧情节的一切手法都在其中有所体现，看着这许多书生在豪情满怀地打着笔墨官司，读者就像是在欣赏着一出活生生的人生话剧，他甚至还可以不时地参与进去。所以，尽

管从文化方面来说上述的炒作和争论可能是探讨了一些问题，但从大众文化的接受来说它很显然给读者/受众提供了进入智力游戏的形式，给大家提供了许多乐趣。此外，一方面是满腔热忱地参与论辩，另一方面则是有意的、有计划、有预谋的操作，两者的反差正好形成了鲜明的对照，在这样的落差中，文学与其相关的人文精神就如同木偶演员一样成为可笑的材料，而自己却仍然蹦蹦跳跳浑身是劲。这就是后现代所提供的娱乐圈套。一位西方学者这样描述道：

> 温柔甜蜜、委婉动听的爱情小说；荒诞不经的故事；投合少女情怀的缠绵悱恻的诗句和格言；一味追求戏剧效果的英雄气概；磊落的高尚与阴暗的卑鄙；优雅的环境、利古里亚海滨的阳台、匈牙利的宫殿、巴黎的旅馆等拥挤了温文尔雅、雍容华贵的男男女女；过度的情感、高尚的痛苦、仿制的珍珠和沉重的幸福。这一切都是按照思维、感觉和观看的陈规俗套构思和制作出来的。②

2．世俗化

大众文化面向世俗生活，本质上是一种市民文化。一般说来，大众文化也是一种由个人化向大众化的转变，是一种中性的大众消费，因而其基本原则也是满足大众趣味——媚俗和滥情。取悦大众是大众文化的重要价值追求。

大众文化是世俗化的，或者在某种程度上是反道德理想主义的，盛行物质/感官主义。大众文化多以日常生活行为和感觉、感触为主要内容，因此特别追求诉诸感官的娱乐效果。大众文化变幻着各种形式供人娱乐，并充分满足和发掘人们的感受。大众文化取悦大众的重要的手段是“文本”中的感性欲望的泛化。感性欲望（本能）是人的自然生命的基础，包括食欲、物欲和性欲

等。

根据弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）的理论，后现代主义与现代主义文化区别的主要表征存在于深度模式的削平，历史意识的消失，主体性的丧失和距离感的消逝。现代主义文学对生活碎片的拼贴，虽然带有逃避，幻想和某种梦象的一面，但还是为了分析，反映人类社会的某种实际镜象。而到了后现代文学，除了强化了拼贴的碎裂程度，人作为历史及社会主体的意义不再作为作家，艺术家执着询问的主题，人类肉体成为文学作品的主角，而带有灵魂和思想表征的内容不再为后现代文学所看重。

弥勒指出在大众文化中存在着与痛苦的柏拉图相对立的另外一种倾向，这就是“快乐的猪”。这种快乐的猪可能非常类似于庄子所说的“曳尾于涂”了。知识分子因失望于政治的尔虞我诈，转而追求淡出意识形态的沉重之累，摆脱因政治浮沉而给文学造成的冲击，将文学带向追求感官刺激的物质主义。感官主义在文学中就是渲染赤裸裸的物质和感官的享受。作家的主体意向都是个人性的。那种将审美作为一种生活理念的写作态度已经消失不再，那种将文学当做社会责任感之表现的写作已经不再。他们写作的重点放在一种个人性的情绪、感受上。他们大都回到身体性存在，一种感性主义的写作态度。

大众文化的文本特征是对于感官的沉迷，与对于感官主义的崇尚。

在当下的文学中，感官主义主要表现在对世俗生活的过度的迷恋，新写实小说的对庸常生活的甜蜜的沉迷，新生代诗人对于日常生活的赞颂，先锋小说转向大众文化的纪实之流，电视业和电影业的纯粹的商业操作，网络和网络文学的即时发泄，共同构成了庞大的骸骨迷恋者的群落。

而世俗迷恋的极至表现则是两个方面——“恋物癖”和“性

诱惑"。

马克思早在《资本论》中就曾对恋物癖现象进行了研究。他认为，资本主义的商品拜物教使工业时代的人性发生了扭曲。"恋物癖"，就是通过对物的抚摸（用手和眼）和展示，来满足某种心理的匮乏感。实业家创业，是让物不断地生儿子，就像一个贪婪的父亲（这是对物的迷恋的另一种异化方式）；而恋物癖有点像柏拉图的精神恋，与物保持着一种精神调情关系。最后的结果是，物的使用价值（交换价值）让位于物的展示价值。物的展示价值，消除了其使用价值的实在性和交换价值的政治秘密，使物带上了一种超阶级的审美的精神光环，因此，同时抚摸和娱乐着无产者和资产者的心灵，满足了他们的恋物癖心理。

这种恋物癖早在寻根文学时代就已经出现，如邓友梅的《那五》《烟壶》、林希的《高买》、冯骥才的《三寸金莲》就是很典型的作品。他们以文化的面目出现，将恋物癖给予了充分的展示。这种恋物癖在2000年之前是所谓的女性文学创作，如林白和陈染，当然也包括贾平凹的《废都》和张抗抗的《情爱画廊》；2000年后最突出的表现是卫慧和棉棉的创作。

当然，"恋物癖"的满足并不代表人们全部欲望的满足，另一个重要内容就是情欲的满足。这是商品拜物教时代的另一尊神祇——"性诱惑"主题。

自从张贤亮的《男人的一半是女人》《早安朋友》、王安忆的"三恋"开创了新时期的性恋文学的新局面以来，展示性诱惑主题的作品连绵不绝。先是《废都》的热卖，继而是陈染、林白的女性文学，性诱惑主题被粉饰成各种各样的头面而风行于文坛。而卫慧、棉棉以及随后的美女文学和少男文学都是这种大众文化中的性诱惑主题的最新变种。

张抗抗的《情爱画廊》尽管用一种较为隐蔽的方式，即采用了传统绘画美学的幌子来叙述，但在画家的眼光中，那样的女性

形体美是与性的享受紧密联系的。但仍然没有离开性的诱惑。贾平凹的《废都》对女性肉体充满了肉感的崇拜，假如说卫慧是男性生殖崇拜的话，贾平凹则是女性生殖的崇拜，如他对女人脚和阴部的反复描绘；而且同时带有强烈的自恋倾向，无论是在《高老庄》还是在《废都》中都不乏对男性性功能的夸大性叙述。网络文学即时宣泄，追求感官上的短暂快乐，真正是“不求天长地久，但愿曾经拥有”。

所有的性爱小说都有着同样的写作策略，那就是在一种文化和美学的幌子下将性爱故事打扮成审美故事。卫慧的小说创作也是如此。在她的半自传体小说《上海宝贝》中，女主人倪可可与德国佬马克之间的性关系，集中体现了一种西方阳物崇拜的特点。卫慧在小说中夸张地描述了马克的性能力和阳具，还有狐臭味。而那位名叫天天的上海青年，则成了西方阳具的牺牲品。倪可可甚至认为，如果在德国的汽车旅馆、维也纳的废弃小教堂、罗马15世纪的角斗场、地中海的快艇上，天天就不会性无能。通过马克的性超能和天天的性无能，卫慧试图在诱导人们相信，她是在暗示东方文化的羸弱和萎缩，也是在暗示人们她的创作还有着很高尚的精神追求，就像劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》一样。所以，天天这样一位无能的青年在卫慧笔下之所以显得十分重要，因为他是精神的、美学的调味品。这是卫慧将“性诱惑”主题的商品性（交换价值），套上审美（展示价值）外衣的一个重要枢机。小说用抽空听听音乐、写写小说等优雅的生活方式给赤裸裸的生活主题、欲望主题一点情调，使之审美化。这和当年贾平凹的《废都》中将一个性糜烂者写成一个高贵无比的“作家”、张抗抗将一个只知道性的人写成与“画家”同出一辙。给性嗜者一个高贵的身份，为他/她们涂上精神的釉彩，以掩盖赤裸裸的性爱主题。这种观念跟倪可可的（也是卫慧的）精神父亲亨利·米勒是毫不相干，倒是有一点婊子树牌坊的味道。正像

《像卫慧一样疯狂》中作者在写到性快感时所说的："那一刻除了快乐就是快乐，所谓的幸福不也就是对痛苦烦恼的遗忘？""趁我还年少时的激情，我愿意！"这种快感的直接认同与那种将"性"当做反抗压抑、反抗绝望的手段的方式表面相反，而实际相同，他们的结果都是快感的失控。他/她们"将易于迷乱的、官能症的、舞蹈病的、失控的、颤栗的东西当成了美感"。③

就恋物癖和性诱惑主题的关系来说，它们的实质是同一的。在作家作品的场境中，即批评家张柠所说的"商品交易会"中，商品像妓女一样，而妓女也像商品一样向人们招手，人们的目光像嫖客一样在商品/身体上抚摸。同时，在对商品的迷恋中，他们也将自己对象化了，以致突然迷失了自身与商品的界限。最后的结果是，自身和商品合而为一，每一个观光者都是商品，他们彼此诱惑，同时又是商品（身体）的展销者和推销者。这就是商业文化的妓女本色，也是恋物癖在市场中的必然结果。作品场境为身体商品披上了审美的外衣，因此增加了诱惑的力度和品味。恋物癖主题已经悄悄地汇入了性诱惑的暗流。

感官主义除了上述的恋物癖和性诱惑主题外，如地摊文学和当下的电视剧和电影等醉心于对于暴力的表现，如电视剧《不要和陌生人说话》渲染的是家庭暴力，而电视系列剧《真相》和一系列的写实探案剧则渲染社会暴力。这样的暴力话语显然也是寻求感官刺激的重要内容。

感性泛化使大众文化具有娱乐性和媚俗的特征。当作家、出版商成为商品流通的一个环节以后，为了扩大销售和减少成本，他们的创作必然地要被最大限度地投入大众文化，而一般大众在劳动之余，他们需要的往往不是去接受高深的教育和深刻的训诫，而是需要休息和娱乐。因此作为商品时代的作家就必须去了解大众的口味、爱好，了解大众的阅读趋向，以便在写作中去"俯就"。根据对通俗、大众文化发展状况的调查，一般大众喜欢

那些故事性强、趣味性强、语言平易无阅读障碍、内容浅显不须过分思考的阅读品。正是在这一点上，《故事会》等通俗读物才成为中国刊物中的重镇。

3．开放性。

大众文化是一个公共领域。在哈贝玛斯看来，所谓“公共领域”，“首先意指我们的社会生活的一个领域，在这个领域中，像公共意见这样的事物可以形成。公共领域原则上向所有公民开放。公共领域的一部分由各种对话构成，在这些对话中，作为私人的人们来到一起，形成了公众。……当他们在非强制的情况下处理普遍利益问题时，公民们作为一个群体来行动；因此，这种行动具有这样的保障，即他们可以自由地集合和组合，可以自由地表达和公开他们的意见。……当公共讨论涉及与国家活动有关的问题时，我们称之为政治的公共领域。……公共领域是介于国家与社会之间进行调节的一个领域，在这个领域中，作为公共意见的载体的公众形成了。”“政治公共领域是以公众舆论为媒介对国家和社会需求加以调节。”

在这样的公共空间中，“其间多重话语的彼此合谋与借重、杂陈和并置——构成了又一个微型的公共空间，但其中的主旋律是响亮的市声。”④大众文化在传播中的时候，实际上是一种基于平等自由人际关系的社会交往，肥皂电视剧在插科打诨中，臧否人物，讥刺时事，从民间的、而非主流意识形态的角度评论社会现象，在普遍的社会情绪驱使下，大众文化的舆论功能以一种开放的形式传播着民众的舆论倾向，这种开放的形式在文化的传播者之间不断地形成对话，主要体现在文化不断地根据地方性情境为传播者所改造，进而发生从形式到内容的变异。因此，在大众文化传播的公共领域中，来自不同阶层、不同文化群体的人们可以以自身所具有不同的观点及意见，参与讨论，从而形成了多调式、多声部的众声喧哗的局面。所以，从某种程度上说，大众

文化写作使自由平等的表达成为可能，并摆脱了制度藩篱和商业气息。如网上发表作品的直接、简单和无规定性，使一切离经叛道的作品都获得了言说自由，一切处于压抑状态的思想都可以淋漓尽致地表达。

> 以审美的方式，不断创造新的文化生存空间，不断打破旧有的不适合人性发展的文化规范与生存格局，促使人的生活及生存状态不断发生新的变异、融合、转型和发展，呈现出无限开放的趋势，这是当代人的生存和发展所特别需要的一种过程和方式。⑤

大众文化就是罗兰·巴特所说的“开放性文本”。

4．时尚性

时尚性，表现为大众关注视点的迅速附着和迅速的转移。它包含两个方面：

一个是流行性。大众一旦进入关于某种社会现象的集体性论述与对话的契机，便有可能摒弃由不同的社会地位所预设的不同利益，在一种普遍的社会情绪基础上形成某种经验性的共识，从而广泛地流传开来。诸如《上海服饰》等印刷精美的杂志，每年都要预测来年的流行装饰和颜色。这样的时尚性也是大众文化标准化的充分体现。消费大众的心理需求、精神追求是各异的，接受水平也是参差不齐的，因此，大众文化产品的生产者只能从多数人的一般需求特征和接受水平出发制造出“时尚”，以使得产品能够实现标准化和进行迅速的市场操作。

如果说流行性是大众文化的空间表达特征的话，那么时效性则突出地表现着大众文化的时间特征。大众文化既要合乎时宜，又要能够产生轰动效应，尤其是当其以电影、电视等现代传媒为依托而存在和表现时，则更强化了大众文化的这种时效性特征。

当一种商品成为时尚的时候，它也就进入了消费过程。消费使商品的经典性丧失，所以，这样制造出的“时尚”浪潮会迅速被别一个浪潮所淹没，这加速着商品的消费也加速着再生产。因此，时尚是一阵风，是在一个短暂的时间段内对于某种文化趣味的追随。大众文化的变动不居在此得到了充分的体现。今天大众中可能流行黄色的时装，但是明天可能流行露脐装。今天某个英雄或领袖受到顶礼膜拜，但是明天大众就可能把他忘得一干二净。

5、狂欢性

大众文化是一种集体性的文化行为，在这样的集体场境必然形成“人多热气大”的局面。这就形成了大众文化的狂欢特性。在诸如体育文化、西方式选举和网络中，这样的狂欢性都体现得特别的明显，尤其以网络文化为甚。

网络文学是即兴的、亢奋的。它的存在是超世的而不是入世的、是神美的而不是俗美的。作为精神产品之一的文学无论式样种种在审美情趣上都是极富理想意味的。网络文学以其独有的载体的虚拟性和主体的私隐性，更使其审美具有超幻性。这种超幻的审美理想几近于神美的地步⑥。它属于民间老百姓自己的意识形态，按照巴赫金的说法，它“在充满官方秩序和官方意识形态的世界中仿佛享有‘治外法权’的权力”。这是一个开放的广场，在这种狂欢节性质的广场空间中，形成了狂欢节的形式和象征的特殊语言，一种非常丰富，能够表达人民大众复杂统一的狂欢节世界感受的语言。“独特的‘逆向’、‘相反’、‘颠倒’的逻辑，……各种形式的戏仿和滑稽改编、降格、亵渎、打诨式的加冕和脱冕，对狂欢节语言来说，是很有代表性的。”⑦网络文学的戏仿就是在语言的狂欢中，通过这样的戏仿解构了传统的文本的同时，也解构了封建的权威和中心。这种带有民间性的语言摆脱了既存社会规范秩序与等级的束缚，故意破坏长期以来主流意识形态所形成的各种秩序，打破高高在上、神圣不可侵犯和亵渎

的语言禁忌，以一种毫无顾忌的、戏仿的方式表达创作主体对于现存社会现象、社会问题的朴素看法，在这种类似于尽情狂欢的广场式语言中，取消了交往者之间的一切等级界限，也弥合了人为建构的神圣与卑俗之间的等级秩序。卡罗尔·阿诺德（Carroll. Arnold）认为："修辞是改变现实的一种方式，它不是通过将能量直接应用到物体上，而是创造话语，通过调节人们的思想及行为来改变现实。"⑧"这种世界感受与一切现成的、完成性的东西相敌对，与一切妄想具有不可动摇性和永恒性的东西相敌对，为了表现自己，它所要求的是动态的和变易的、闪烁不定、变幻无常的形式。狂欢节语言的一切形式和象征都洋溢着交替和更新的激情，充溢着对占统治地位的真理和权力的可笑的相对性的意识。"⑨

6．悖论式的拼贴

大众文化是开放的、民主的，是无政府主义的。这是一种民间文化形式，它对主流文化（dominant culture）具有颠覆性。按照哈贝玛斯的公共领域理论，以大众文化为主导的公共领域，是居于统治地位的公共领域，它与其他亚文化公共领域一起形成一个交往结构，如此看来，民谣与其他口头文学以及众多的民间文化构成了与占统治地位的公共领域唇齿相依的亚文化公共领域。从巴赫金的《拉伯雷和他的世界》一书中，哈贝玛斯认识到民间文化（Volkskultur）的内在动力。他发现，民间文化显然绝不仅仅是背景，也就是说，绝不是主流文化的消极框架，而是定期出现、反抗等级世界的颠覆力量，具有自身的正式庆典和日常规范。他进而认识到，这一看法揭示出，排挤机制在进行分野和压制的同时，也唤起了无法抵消的对抗力量

大众文化的话语方式是具有颠覆性的。以《大话西游》为范本的大众文化写作的核心，就是大话修辞学的建构。它至少包含了下列基本技巧：戏仿（复制）：如对小说人物（如韦小宝、郭

靖、岳不群等）和公文样式的借用"现代化"戏拟，如方世玉参与"广东十大杰出青年"的角逐、"全国网恋等级考试（ELT）大纲样卷"、"慈禧同志先进事迹"、"宝黛相会之样板戏版"、"韦小宝的判决书"等。篡改（刷新）：在原有价值图谱上进行有限改造，如"潘金莲之花样年华"。颠倒（替换）：对经典符码的语义的彻底改写，将其转换成面目全非（例如"孙悟空"→"情圣"；"唐僧"→令人生厌的"啰嗦鬼"），是一种比"篡改"更加极端的手法。这方面的另一例子是"新版白毛女"。粉碎（拆分）：把三国、水浒等都分解成若干碎片，然后再对各个碎片进行仿写。由此在整个网络上出现了无组织的庞大的集体拼图游戏活动。拼贴（剪切和粘贴）：文本（人物）的鸡尾酒写作（勾兑），如把潘金莲和福尔摩斯、织女和猪八戒这些风马牛不相及的事物加以拼接。移置（超级链接）：包括空间移置（如美国的中央电视台新闻联播和大宋中央电视台的新闻联播）和时间移置（如孔乙己考研和祥林嫂炒股）。镶嵌（插入）：网络专用符码（BBS和聊天室符码）对传统话语的插入（如"^.^"和"～～～～"等等）。

在上述手法中，普遍地造成了反讽的效果，经典文本被创造性运用，以达到对现代政治的解构。毫无疑问，这是一种包含了数码词根和颠覆性语法的新话语，尽管许多人正在指责它的"恶俗"，但它仍然不可阻遏地生长起来，成为中国语文进行自我更新的民间源泉。⑩

其实这样的修辞不仅是针对某一个大众文化文本的解读，它是整个大众文化存在的本质特征。包含了众多个体文本的大众文化，给人的总体印象是千奇百怪的，它缺乏同一性。这些个体文本之间，两个之间，三个之间或者说所有的文本个体之间，它们彼此形成悖论，相互颠覆，造成反讽，相互篡改，共同"拼贴"成五彩斑斓的文化地形图。

这样的混乱的拼贴和包容，使大众文化在一定程度上实现了文化的大众化和共享化，它消解了传统的文化边界和文化规则，使人人参与、享受、消费文化；大众文化本身极度分化，其内部出现多元化、分层次格局，呈现出极其丰富多彩的面貌。大众文化的主体是多元的；大众文化的传媒是多元的；大众文化的生产和消费是多元的；文化产品是多元的。

但大众文化在消解一元的同时，也在构筑着商品文化和商品精神的霸权。大众文化也制造认同，相比较而言，对于当下的社会现象与社会问题，大众传播媒介越来越失去其批判的力量。表面看来，大众文化虽然标榜为人民大众而创作，实际上，它却是掌握在拥有并控制着大众传媒机器的少数集团手中。大众文化是由社会统治集团控制的大众传媒技术，以及消费大众文化的大众的审美情趣两个相互作用的因素构成，大众文化既是通过现代技术批量生产出来的，它更离不开大众的消费。由于报刊、电视、流行音乐以及其他大众娱乐形式都是权力政治与资本相结合的文化生产，其消费对象不受阶级、年龄和性别的限制，大众文化不仅仅具有社会经济意义，更重要的，它对于意识形态和统治权力具有重要意义。大众文化通过强调愉快与娱乐，在一种“慰藉”与“麻醉”的效应中赢得大众的支持，进而对大众形成操纵与控制。传播媒介的市场化，文化的商品化，致使大众文化泛滥。大众文化的泛滥意味着权力政治与资本日益紧密地结合在一起，市场规则已经成为文化产品创作的内在法则，无论是题材的取舍，创作模式、消费方式的选择，文化产品都首先考虑市场的销售策略，即便是以所谓“批判”的姿态出现的作品，也不得不包装成商品的形式，进入文化产品市场的交换领域，不得不与权力政治、资本讨价还价。哈贝玛斯指出，一旦市场规律控制着商品流通和社会劳动领域，如果它渗透到作为公众的私人所操纵的领域，那么，批判意识就会转化为消费观念。在这种情况下，进行

文化批判的公众已经转变为进行文化消费的公众。在权力政治与资本共谋下繁荣起来的大众文化，其审美旨趣所散发出来的意识形态，表面看来似乎以大众的娱乐与愉快为审美旨归，实际上从更深的层次上排挤、压抑下层民众的声音。

法兰克福学派在深入破析了文化工业或大众文化时指出：第一，大众文化的标准化、划一性扼杀了个性和创造性；第二，大众文化强制性、支配欲使文化变成了一种控制形式；第三，大众文化的欺骗性、操纵性消除了文化原有的批判和否定的向度，使其堕落成为现实和统治辩护的意识形态工具。⑪

第三节　中国当下大众文化的症候

大众文化是资本主义时代的产物，但中国并不是资本主义社会，因此中国的大众文化有自己独特的品质。

1．意识形态的交流和妥协的空间

大众文化指称的是市民的文化形态，中国并没有出现比较纯粹的市民阶层/中产阶级阶层，但中国仍然出现了大众文化的消费热潮。这就决定了中国的大众文化的多重意识形态的对流妥协的特质。

阿尔都塞说："意识形态实际上是一个表象体系，偶尔是概念。但它们是被感知，被接受，被忍受的文化客体，因而它们是通过一种人们意识不到的过程作用于人。"⑫意识形态是一个复杂的概念，它是这样的一种存在，它由社会人群中的某一部分的共识所构成，有的时候体现为制度和法规，有的时候则是一种环绕的氛围，对社会人群的约束虽然并不总是体现为强制执行，但对社会主体的行为的内在意识在许多时候具有强制性的影响。意

识形态不是单一的，而是多层次的，它由官方意识形态、社会精英意识形态和民间意识形态等构成。这不同层次的意识形态之间是相互影响、相互制约的，在许多时候是相互交叉的。

在这不同层次的意识形态中，官方意识形态是最表层的，但却是最具有强制性的，因为它可以借助政权的力量来实现自己的意志。所谓的官方意识形态就是政府意识形态，它体现为政府为实现对文化的控制而实现的一些列文化政策。它可以是强制性的，如对《国画》和《上海宝贝》等的查禁。中国现阶段的官方意识形态对大众文化的约束，除了运用报刊检查机制外，在现代的民主化社会里，特别是在文化领域里，官方的意识形态往往是通过某种引导机制来实现的。主要的是运用诸如奖项等方法来实现自己的目标。例如电影中电影“百花奖”⑬“金鸡奖”“华表奖”和戏曲的“文华奖”。

在文学领域中，茅盾文学奖也是一种官方意识形态化的奖项。茅盾文学奖虽然是以个人的名义命名的，但在命名的当时（即茅盾去世后不久）茅盾是作为官方意识形态的“旗帜”的面貌出现的，而且设立者中国作家协会也是官方的性质，因此它必然地带有官方的性质。历届的茅盾文学奖大多或多或少地体现了官方的意志，虽然说有时也为文学而折服。但总的原则是坚定不移。如张洁的《沉重的翅膀》和陈忠实的《白鹿原》都是在按照这种意志修改后而获奖的。正是通过文学奖这种形式，官方意识形态达到了对文学话语的控制和引导。当然从2000年的评奖活动和获奖的几部作品如阿来的《尘埃落定》来看，艺术性较以前被更多地重视了。

虽然官方意识形态控制着绝大部分的文化中的物质资源，但当下社会的知识分子却是一支不容忽视的力量。在当下的中国，在1989年之后的中国，虽然它不控制主要的媒体，但已经形成了意识形态的共识，形成了影响巨大的占主要地位的意识形态潮

流。虽然在人文精神讨论之后，知识界已经发现所谓的知识共同话语已经处于分裂状态，但是笔者认为，在现阶段，知识界还是能够就知识分子的道德良知等方面达成共识，并且能够在这样的共识之下对某些方面形成比较一致的看法。这就是所谓的知识分子意识形态存在或者具有合理性的理由。在某些时候，它可能与官方意识形态有重合的地方，但大多数时候，它是有别于或者说是以在野/民间的姿态作为官方意识形态的对立面而存在的，而表达自己的声音。

表达这种知识分子意识声音的还有“长江读书奖”。《读书》杂志在中国知识分子圈子中一直是以知识分子的“清流”面目出现的，长江读书奖设立的初始目的也是对精英知识分子意识形态的肯定和张扬，尽管后来在评奖的过程中出现了令人遗憾的“舞弊”事件，但这并不能掩盖这一奖项和该杂志的倾向性。可以说这一奖项的设立是在“制度化”或者说制度理性方面做出了相当的贡献，只不过这样的工作没有贯彻到底罢了。同样是精英意识形态的产物，而在民主理性的制度化方面做得比较好的是著名文学刊物《当代》所设立的“当代文学奖”。该奖在评奖方式上别出心裁，采用评委透明、评选过程透明、评委意见透明的“全透明文学评奖”，全年六期每期选出一名，年底六名中再决赛选出最终优胜者。评选过程透明，对读者、作者负责；形式也颇有趣——邀请评论家、作家、学者、媒体记者、读者五方面同时参与，或在雅致的三联书店，或在学味极浓的海淀图书城，请大学生参与讨论。这样的评奖尽管范围也狭窄，但却体现了中国精英知识分子的有益探索。

以上的这些评奖与官方意识形态下的非制度化/非规则化相成了鲜明的对比。某种程度上体现了民间的在野的文学声音，也是对官方意识形态的约束的“突围”。同时无可否认的是，由于这些杂志的所有制性质，这些评奖在当下的中国文化语境中，仍

然带有半官方的性质。

与上述的官方意识形态、知识分子的意识形态显在区别的是民间意识形态。这样的民间意识形态主要的体现在大众文化趋向上。如金庸的武侠小说、琼瑶的言情小说以及电视肥皂剧的热销，都体现了大众阅读的世俗化追求。经济社会中市民阶层的扩大，使消费文化在市民社会中大行其道。这样的市民/民间的意识形态带有即时性、消费性和感官性。具有流动不居的特征。

上述的官方的意识形态、精英知识分子的意识形态与市民意识形态，都可以在大众文化中得到交流。市场化给意识形态提供了这样一个公共的空间，无论是官方还是精英知识分子还是市民社会，它们都可以借助于这样的公共空间去表达自己的声音。如政府可以设立各种奖项，可以拍摄电影和电视剧，可以设立网站来表达政府的意愿；而精英知识分子也可以运用同样的手段来表达对于社会和文化的批判。在许多时候，它们可能是彼此冲突的，如精英知识分子对于商品社会和消费性文化的批判，或者对于官僚体制的批判；市民文化通过自身的渗透力对于官僚体制的瓦解和对于精英知识分子意识的解构；或者官僚机构通过文化行政手段对于市民文化的约束和精英知识分子意识的钳制。但是，它们又可以在这一空间中形成对流和妥协，如官僚机制利用市场规则来推行某种文化或政治意识形态；如利用奖金、奖项对于精英知识分子进行怀柔。

2．权力与资本的共谋

从一般的意义上，电影的拍摄是一种市场行为，当然也就是资本运作的结果。但在中国权力可以直接参与市场，如电影《焦裕禄》的拍摄，国家就作为“主旋律”影片而大量投入资本。权力利用国家财政实现自己的意识形态目的。同时，拍摄这部影片的厂家则利用这次拍摄行为而获得了大量的利润，一则它所投入的成本很小，二则在放映的过程中各级政府利用行政的方式组织

集体性的观赏。这说明中国的大众文化对于国家意识形态的依附；但同时也说明国家意识形态在一个市场化时代不得不利用资本进行操作，不得不容纳资本的介入。

3．资本时代的富足梦想

大众文化的引领者是所谓的"中产阶级"，即从事工商业、文化传媒、第三产业的经理、中间商、技术专家、高级职员等。丹尼尔·贝尔说："在严肃批评家看来，真正的敌人，即最坏的赝品（kitsch），不是汪洋大海般的低劣艺术垃圾，而是中产阶级趣味文化，或沿用德怀特·麦克唐纳所贴的标签，即'中产崇拜'（midcult）。"⑭白领阶层在中国是成长中的阶层，已经初步显示了不可抗拒的力量。大众文化相当典型地展示了白领的趣味和追求。

在我们阅读卫慧的作品的时候就似乎是"在参加一场虚拟的声势浩大的商品博览会"⑮。在小说中，卫慧展示了她所知道的全部名牌商品：苏格兰威士忌、卡布基诺咖啡、施特劳斯钢琴、妈妈之选色拉乳、三得利汽水、德芙巧克力、进口女性自慰器（没有牌子，可能是瞎编的）、TKEA布沙发、CK香水和内衣、ESPRIT毛衫、CHANEL长裙、GUCCI西装、吉列剃须刀、TED-LAPIDNS香烟、哈瓦那牌雪茄、桑塔纳2000、《泰坦尼克号》等名牌电影、《ELLE》杂志、尼采、金斯堡、杜拉斯、毕加索……卫慧的叙事语调，最大限度地表现了这些商品的展示价值。卫慧和那些具有恋物癖的作家们将商品的展示价值摆在了我们面前，让商品的使用价值披上了美学的外衣，使恋物癖上了一个档次，甚至达到了与全球接轨的水平。用目光抚摸着美妙的名牌商品，就像用粗糙的手掌抚摸自己的心灵，渐渐地，人们和卫慧们一样，陶醉在国际商品的梦幻之中。

大众文化时代缺少对于诸如贫穷的兴趣，在电视剧和电影以及各种广告中都尽力给大众描述出一幅资本时代的富足梦想。雅

戈尔衬衫西服的巨幅广告（位于淮北市相山宾馆门前）是一个意气轩昂的男性，背景是类似于油画梦娜丽莎背后的深远的城市，传导的是一个成功的信息。而诸多的肥皂电视剧则都是在宽大的客厅中，穿着优雅华贵的男女在谈论着高贵的情感与生意。这些都是一种典型的表意符号，追求高质量的物质生活，就是其隐含的全部意义。

4．英雄情结：整体性渴求

在美国前总统克林顿的拉链门事件发生后，在一个时间段内，克林顿成为了大众文化时代所塑造的一个文化英雄。这样的英雄当然不是传统意义上的盗火给人类的普罗米修斯式英雄而是大众娱乐中的英雄，一个类似于周星驰的英雄。这样的英雄在当下的中国存在于各个方面：

（1）知识精英

在人文主义的旗帜之下，借助于大众文化的关注，知识界塑造了自己的文化英雄，诸如王朔、余秋雨、王蒙、王晓明、钱理群、张承志、葛红兵等等，都在这样的背景之下粉墨登场。王朔批判张承志的话倒是对这些文化英雄们的很好的描画。王朔说："张承志可能是与他当过红卫兵的经历有关，他这一生注定要为捍卫信仰而奋斗。"不过，"不管怎么说也称得上是独行侠，没有拉帮结派的感觉。张炜给我们的感觉则是模仿孔圣人，在山东收徒弟什么的。张炜以思想家自居，这一点与柯云路很像"。

这些知识精英们有着特定的品格：（1）对世俗自始至终持一种批判的姿态。王晓明等人对文学现状的总的估价是：危机，所谓"旷野上的废墟"。具体来说就是，文学杂志纷纷转向，新的作品的质量普遍下降，有鉴赏力的读者日见减少，文学在社会生活中的地位日趋下降，公众关注的只是文学中的非文学因素。既然是这样的估价，那么，对这样的现实便只有"批判"了。世纪末年的文学批评就是这种精英意识的充分体现。早在1990年代

初对汪国真、对琼瑶、对武侠小说的批判是这种意识的最初的搬演，后来的对留学生文学的批判则是它的进一步的深入，而对余秋雨的批判则是它最大限度的扩展。正是在这样的指导思想下，所谓的《十作家批判书》和《十诗人批判书》纷纷“出笼”，一时间“批判”成为文学批评的时尚。（3）道德至上/理想主义。这些文化英雄，他们批判社会和批判社会的标准就是所谓的“人文主义”。所谓的人文主义在某种程度上就是道德至上主义，用批评家所认为的绝对的道德理念来对作家及作品的（也就是人格和文格）进行全面的梳理。如对鲁迅、对郭沫若、对钱钟书、对艾青、对王朔、对张承志、对张艺谋等等一大批作家进行地毯式的清算，而且不管什么内容都可以被上升到道德的追问，如对钱钟书为什么在抗战时期只知道做学问而不知道奋起抗战（参见葛红兵的有关文章）。王朔说：“这种人是有官称的，就是比较深沉的流氓。……他们在文化立场上就表现为坚持理想主义，对世俗的东西不屑一顾……当然这并不表示他们拒绝世俗的物质享受。作为艺术家，他们的作品往往有一些超人的情怀，英雄主义的东西较多。”也就是说，这种人文精神包含着人性和人道主义、包含着理想主义和英雄主义的成分、包含着未尽的政治冲动、包含着重精神轻人欲的所谓“天理”观念、包含着中国传统儒家的重义轻利思想，当然也包含着对外来文化的恐惧感、民族主义情绪（如对张艺谋的清算和对高行健的批判），总之，在人文的大染缸里随着语境的变化会泛出各种不同的色调。而这一切都会上升到道德的审判，用1980年代最为时兴的语词就是“道德法庭”。

（2）娱乐英雄

大众文化不断地制造着自己时代的神话，必须在神话中，在精神的偶像之中把自己的灵魂交于一个对象，这样才能放松自己的神经，才能获得休闲和娱乐。张艺谋以他的色彩化的镜头语言，周星驰则是无厘头搞笑，其实除了他们之外，还有韦唯、赵

薇、王菲、崔健、卫慧和F4组合各以其差别性的产品去赢得大众的崇拜，各自在一个时间段和空间中形成自己眩目的光环，吸引一批追随者和崇拜者，成为这个时代最具有商业价值的娱乐英雄。而周星驰就是这样的英雄中最光彩的象征。因为，无厘头已经成为大众娱乐文化的象征，成为对抗政治文化和知识分子精英文化的象征。他以嬉笑怒骂的形式对一切正儿八经说出的事体进行“搞笑”式拆解。大众通过这些娱乐英雄完成了自己的自我实现，实现了自我对客体世界的欲望转移。

(3) 政治英雄

官方意识形态参与英雄的制造。诸如雷锋、焦裕禄、孔繁森和一系列的见义勇为先进个人、五四劳动奖章获得者、五个一工程奖获得者等等。外国的诸如克林顿、希拉克，都是在带有狂欢性质的选择节日中塑造出来供给人们进行崇拜和亵渎的英雄。这样的英雄当然隶属于不同的意识形态族群，但是像电影《离开雷锋的日子》则是大众文化中的政治文化与知识分子文化借助于电影这种消费形式进行的媾和，它对于活雷锋的寻找，为处于艰难困境中的大众（地层百姓）寻找自我安慰。

这些消费时代的文化英雄，尽管在大众文化场景中各自扮演的角色不同，有的可能是正剧的，有的可能是喜剧的，而有的可能是悲剧的，但他们都毫无例外地成为大众的消费对象。而且由于他们的同场竞技，也就是说虽然作为被消费个体或群体，但也参与了消费时代大众文化的众声喧哗，所以形成的景观也就显得奇怪和别致。在文化人类学意义上，在这些文化英雄的身上，大众通过自我情感和情绪的投射，实现了自慰，也实现了自渎和他渎。在这样的自慰和自渎之中获得了身心的愉悦和放松，实现了大众文化的娱乐大众的功能。

而且虽然大众文化是混乱的，是无中心和反权威的，但大众在灵魂无依中又追求权威和中心，大众文化英雄又充当着灵魂管

理者的角色，尽管这样的管理者不再是传统意义上的牧羊人，但又有着牧羊人的功能。可以说这是一种众语喧哗时代对于整体性的渴求的表现。

第四节　大众文化的地位与精英知识分子的身份焦虑

大众文学在1990年代后的中国已经形成巨大的潮流，它的地位，尤其是在消费中的地位已不待言说。但是，大众文化作为学术界研究的对象，它在学术史中的地位的确定却与此有着很大的不同。这牵涉到学术史的写作者——精英知识分子对于大众文学的态度问题。

精英知识分子对于大众文化的态度是双重的或者说是两难的：

一方面，1990年代大众文化批判者采取的是法兰克福学派的思想立场。他们在西方马克思主义的立场上，把“大众社会”看作是原子社会的表征，而“大众文化”则是一种自上而下、实施社会控制、浇注“社会水泥”的重要方式与途径，把大众文化作为中国知识界基本共识的社会民主理想实现的一个途径。为此，他们为中国大众文化进行辩护，并不遗余力地进行倡导。正是在这些中国大众文化的倡导者与辩护者那里，“大众”一词所隐含的社会民主理想与民主社会的特征，成为其不言自明的合法性依据；而且也正是在“大众文化”的倡导者和辩护者那里，工业/后工业社会之所谓的“大众”，开始显露出作为社会消费、娱乐主体的意义。另一方面，他们又对大众文化进行批判与拒绝(间或包含着“借喻”式的对昔日标语口号式政治宣传与意识形

态控制的批判)，对大众文化表示贵族式的轻蔑与厌恶。

中国知识分子的这种两难心态，产生自有其历史的原因：

在1950到70年代，中国大陆文学与商品的关系，延续着“根据地”和“延安时期”的传统。在当时，文学被认为是一种“意识形态”，一种与金钱、商品无关的“精神产品”。左翼文学界的文学观念和文学体制，都在划出文学与商品之间的严格界限。文革中，文学的这种纯洁性似乎到了有过的境界。稿酬已经被作为“资产阶级法权”的表现而取消，对文学的任何消费、娱乐的成分的理解和阅读动机，都受到了批判。进入1980年代以后，许多呼唤“改革”和“现代化”的作家，却对“改革”和“现代化”的后果——对中国政治、社会结构、文化形态产生的深刻影响缺乏心理准备。他们面对一系列惶惑的现象和问题：当代此前社会的那种“统一性”（即使只是表面维持的）的瓦解；金钱、财富、经济活动在社会中的地位的迅速加强；政治、意识形态至高无上的中心地位的削弱；国家对经济、文化活动控制范围和有效性相对减弱；社会分层的趋势加速；个体思想和生活空间的扩大，因社会经济地位和利益而形成的阶层，其生活方式和需求（包括文化需求）的分裂和多样性：“大众文化”和“精英文化”的冲突，和前者对后者的挤压；等等。上述的诸种情形，规定了80年代中后期以后文学（文化）的格局。不仅是政治上的选择，而且面临着市场的越来越大的选择力量，这对于作家的生存处境和写作道路的重新确立，形成了新的压力。

文学作为商品进入市场，与文学的商品化，在20世纪并不是新鲜事，甚至对于中国现代文学来说也是如此。但是，这个世纪末发生的情况，有其特殊之处，加上历史上某些线索的“断裂”，导致中国作家对这一问题的反应，显得特别激烈。这一迟到的现象导致作家对写作目的、性质的不同理解的身份上、价值取向上的分化。或者怀念80年代前期文学和“辉煌情景”；或者

忧虑社会日益商品化导致文学的毁灭，或者因作家的社会、经济地位已从中心失落而感到价值得不到体现，或者继续虚构一个统一的局面，宣称“纯文学”与流行文化已经融合而不存在界限。既想维持在80年代所树立的“精神旗帜”的形象，又想在消费性文化的写作中获得巨大的利益，使一些作家处于紧张的状态中。知识分子面临着政治权力、市场经济的双重的挤压和诱惑。作家沉浮在市场这只“看不见的手”之中，感受到的是一种迷茫和混乱的情绪。在市场和权力的共谋之中，左右摇摆无所适从。“市场社会正在以它独特的方式消灭公/私的分界，消灭文化的差异，把我们置于金钱的‘客观性’之上。在那里一切都得到了清算和衡量，我们由此处于一个既无联系、又不能分离的世界上”。⑯

自然，清醒地选择、确立自身的某一位置，又使一部分作家从惶惑、紧张中走出。在许多时候和场合，理论上的道德理想主义和创作中感官主义是对立的，然而在许多时候又是并行不悖的。当《读书》杂志的同人们在疾呼人文精神回归的时候，在批判物欲横流的时候，他们并不拒绝对利的获得，甚至还积极地去争取，甚至还蔑视他们自己所确立的道义程序和制度程序。卫慧的《上海宝贝》也不乏精神的痛苦，但当物欲袭来之时，主人公还是义无反顾地投人洪流之中沉湎流连。

注释：

①戴锦华：《隐形书写：1990年代中国文化研究》，江苏人民出版社1999年版。

②霍图尔森：《论苦涩的庸俗艺术》141页，转引自《中国文化蓝皮书（1995—1996)》52页。

③葛红兵：《新生代小说论纲》，2000年《橄榄树月刊（网络)》。

④戴锦华:《1995年中国电影备忘录》载《中国文化蓝皮书(1995—1996)》16页。

⑤李西健:《重塑人性:大众审美中的人性嬗变》,湖北人民出版社1998年版157页。

⑥李西健:《重塑人性:大众审美中的人性嬗变》,湖北人民出版社1998年版157页。

⑦《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第247页,三联书店1988年版。

⑧卡罗尔·阿诺德(Carroll. Arnold):《口头修辞、修辞及文学》,《当代西方修辞学:批评模式与方法》中国社会科学出版社1998年12月版。

⑨《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,第247页,三联书店1988年版。

⑩朱大可:《"0年代":大话革命与小资复兴》,《东方杂志》2002年2期。

⑪傅永军:《控制与反抗——社会批判理论与当代资本主义》,泰山出版社1998年版,108页。

⑫转引自《西方美学》,绿原译。

⑬《大众电影》"百花奖"从它的最初的设立机制来说是民间的,因为它是采用了读者和观众自由投票的形式,但它越来越具有了官方的性质,理由有三:(1)是它与"金鸡奖"的合并,(2)它的评委会的官方背景了,(3)是中国报刊的党化性质,(4)是它是中国电影家协会的会刊,而中国电影家协会就是半民间半官方的机构,它是代表政府行使对电影的管理职能。

⑭丹尼尔·贝尔:《资本主义时代文化矛盾》赵一凡等译,三联书店1992年版,91页。

⑮张柠:《卫慧:献给WTO的一个谎言》,2000年《橄榄树月刊(网络)》。

⑯汪晖：《文化与公共性·导论》，北京三联书店1998年版，第45页。

主要参考书目

朱 寨:《当代文艺思潮》,人民文学出版社1987年版。

朱寨、张炯:《当代文学新潮》,人民文学出版社1997年版。

吴家荣:《新时期文学思潮史论》,安徽大学出版社1998年版。

杨鼎川:《1967,狂乱的文学年代》,山东教育出版社1999年版。

洪子诚:《1956,百花时代》,山东教育出版社1999年版。

洪子诚:《中国当代文学史·史料选》,长江文艺出版社2002年版。

刘再复:《论文学的主体性》,中国社会科学出版社1988年版。

刘再复:《性格组合论》,上海文艺出版社1989年版。

温儒敏:《中国现代文学批评史教程》,北京大学出版社1989年版。

胡 风:《胡风文论集》,人民文学出版社2000年版。

李 辉:《李辉文集·往事苍老》,花城出版社1998年版。

毛泽东:《毛泽东选集》,人民出版社1953年版。

王岳川:《后殖民主义和新历史主义文论》,山东教育出版社1990年版。

刘锋杰:《现代六大批评家》,安徽文艺出版社1995年版。

席扬 吴文华：《20世纪中国文学思潮史论》，时代文艺出版社2001年版。

孙绍先：《女性文学》，辽宁大学出版社1990年版。

康正果：《女权主义与文学》，中国社会科学出版社1994年版

陈辽：《当代文艺思潮》，辽宁大学出版社1990年版。

胡塞尔：《现象学的观念》，上海译文出版社1987年版。

张器友：《近五十年中国文学思潮通论》，安徽教育出版社2000年版。

王庆生主编：《中国当代文学》，上海文艺出版社1989年版。

戴锦华：《隐形书写：1990年代中国文化研究》，江苏人民出版社1999年版。

黄会林主编：《当代中国大众文化研究》，北京师范大学出版社1998年版。

邹广友主编：《当代中国大众文化论》，辽宁大学出版社2000年版。

后　记

当代文学思潮是动态中的思潮，要对这样不断变迁中的思潮进行一锤定音式的描述，简直是不可能的。好在在我之前已经有人在进行这样的描述工作。本人不揣卑陋，在参照前人的基础上，删繁就简试图呈现史的脉络，并在大的体系框架和历史事实方面作出个性色彩的判断。这样的判断是否正确，有待方家指正。

有关这部《史论》的写作，要特别感谢“安徽师范大学教材编写和出版基金”和“安徽师范大学学术出版基金”的支持，因为正是“基金”的支持才使最初的写作和研究能够进行下去，最后能够得以出版。

感谢我的师长谢昭新教授对我的指导、督促和支持。

感谢责任编辑尹志勇先生对本著的厚爱，感谢他为此书的出版所做的辛勤的工作。

方维保

2003 年 9 月 11 日